



# ***TESIS DOCTORAL***

## ***Sarah Kane, una edición crítica***

**Autor:**

***M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez***

**Director:**

**JULIO E. CHECA PUERTA**

**Tutor:**

**JULIO E. CHECA PUERTA**

**DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES**

Getafe, mayo de 2014





## TESIS DOCTORAL

### ***Sarah Kane, una edición crítica***

**Autor:** *M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez*

**Director:** **Julio E. Checa Puerta**

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de 2014.





*No puedo estar más que agradecida a mi familia y amigos por acompañarme en el camino y creer en mí más que yo.*

*A Elsa Fernández, Belén Bermejo, David Buchanan y Stuart DeVan por dedicarme su tiempo y por su valioso consejo durante la traducción. A mis 'correctores' Alicia Pérez y José Alberto Maestro por su entusiasmo en la revisión de mi trabajo y, muy especialmente, a Elena González por su desprendida ayuda y dedicación.*

*Al Literary Office del Royal Court, por encauzar mi búsqueda.*

*De todo corazón, a mi hermana y a Ángela Taboada, sin cuyo cariño y generosidad nunca habría podido lograr esta empresa. Por su impagable asesoría técnica, académica y humana.*

*A mi director de tesis, Julio Checa, por su infinita paciencia, por su valiosa guía, por su criterio. Por ofrecerme exactamente la tesis que deseaba hacer.*

*A Sarah Kane, por darme todos los motivos.*



○ 4 · 4 8 P s y c h o s i s .

○ C r a v e .

○ C l e a n s e d .

○ P h a e d r a ' s L o v e .

○ S k i n .

○ B l a s t e d .

○ C o m i c M o n o l o g u e .  
S t a r v e d .  
s a i d :  
W h a t s h e



Introducción	9
Objetivos	15
Metodología	21
Estado de la cuestión	27
Estructura	33
Contexto	45
Panorama teatral inglés 1950/2000	47
Royal Court Theatre	63
Papel de la mujer en el teatro inglés	95
Sarah Kane	107
La poética de Sarah Kane	125
La forma	129
El lenguaje	141
La violencia de la imagen	155
Tiempo y espacio	163
Caracterización	173
Influencias	193
Paisajes de Sarah Kane	201

Proceso de traducción	229
Obra de Sarah Kane	251
<i>Blasted</i>	253
Análisis	339
<i>Phaedra's Love</i>	365
Análisis	423
<i>Cleansed</i>	469
Análisis	541
<i>Crave</i>	573
Análisis	645
<i>4.48 Psychosis</i>	693
Análisis	765
Conclusiones	803
Bibliografía	831

# Introducción





La idea de este trabajo de investigación surge, en primer lugar, de la necesidad de abordar desde España el análisis de dramaturgias extranjeras contemporáneas a las que no siempre se dedica suficiente atención. A día de hoy, resulta harto complicado localizar traducciones de autores clave de la historia del teatro reciente como Caryl Churchill, Tony Kushner, David Mamet, Tom Stoppard o el Premio Nobel de literatura Harold Pinter, por citar algunos dramaturgos de probada relevancia e imprescindibles para la comprensión del teatro actual. Si a dicha circunstancia se suma el hecho de que el conocimiento de la lengua extranjera resulta insuficiente, en muchos casos, para aproximarse a los textos en su idioma original y que el número de montajes de las mismas en nuestro país es escaso, encontramos que el teatro de estos grandes creadores de la escena queda, indefectiblemente, limitado a una pequeña minoría. Pese a la labor de divulgación que festivales y ciclos como *Escena contemporánea*, el *Ciclo de autor*, y el *Festival de otoño* han realizado en este sentido o a la iniciativa de algunos grupos, revistas o teatros, la situación de carencia, vigente todavía hoy, sigue justificando promover actuaciones que favorezcan el acceso al trabajo realizado en otras latitudes y que ayuden a enriquecer nuestro panorama teatral con nuevos aires formales y temáticos.

Una de las medidas fundamentales para la consecución de dicho objetivo es contar con ediciones críticas de las obras de estos autores que permitan, por un lado, ahondar en el conocimiento de la obra y de los dramaturgos y, por otro, faciliten la comprensión de los textos ayudando a cubrir el salto sociocultural, a veces existente, entre la obra del autor y el contexto de la lengua de destino. Ya que, en muchos casos, la traducción exige pérdidas necesarias para preservar el sentido o el estilo original, el hecho de ofrecer, no solo traducciones de los textos, sino ediciones bilingües como la propuesta en el presente trabajo, resulta primordial para percibir el objetivo primigenio del texto de origen, así como poder apreciar la riqueza de sus matices formales. Este trabajo de investigación pretende, en consecuencia, recoger ambas propuestas y presentar una edición en inglés y castellano de los textos de Sarah Kane que permita el acceso generalizado a la obra de la dramaturga junto con el estudio crítico que facilite su comprensión.

La propuesta de edición crítica de Sarah Kane recogida en este volumen busca, primordialmente, dar a conocer el trabajo de una de las figuras más relevantes del teatro

contemporáneo y reclamar para su obra el lugar que merece. Pretende, además, ayudar a subsanar la deuda pendiente con la obra de Sarah Kane cuya proyección en este país, pese a ser considerada una de las dramaturgas fundamentales del siglo XX, ha sido escasa.

Esta labor de análisis y traducción intenta, especialmente, acercarse a la dramaturgia de la autora como ella solía reclamar: desde su obra. Lamentablemente, el trabajo de Sarah Kane no siempre ha sido juzgado por su calidad sino que, con frecuencia, se ha abordado desde las ideas prefijadas o la restricción de las clasificaciones. Desde un principio, los esfuerzos de Sarah Kane por innovar se vieron oscurecidos por la fama de *enfant terrible* de la escena que arrastraba desde *Blasted* y fueron necesarias cuatro obras para que su teatro empezara a apreciarse en su justo valor. También la interpretación de su obra se ha visto, a menudo, forzada por los intentos de ajustar la producción de la autora a las nomenclaturas existentes. A todo esto hay que añadir que, tras su suicidio, el trabajo de Sarah Kane se vio nuevamente empañado por la labor de un sector de la crítica más centrado en la búsqueda de interpretaciones y claves que relacionaran la obra de la autora con su muerte y su enfermedad, que en la valía de su propio legado.

Tratar de hacer cuadrar la originalidad de Sarah Kane en las categorías, los grupos o las teorías, observar su obra desde el prisma de su suicidio resulta injusto y reduccionista con su trabajo y empaña el valor de un cuerpo dramático único y singular. Mi voluntad al realizar este proyecto es, por tanto, tratar de respetar el deseo expresado por la propia Sarah Kane de ser juzgada única y exclusivamente por el valor de su obra.

*When people talk about me as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged-on its quality, not on the basis of my age, gender, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be.*

*(Stephenson and Langridge, 1997).*

El presente estudio pretende, pues, reivindicar el trabajo de una de las voces más potentes que surgieron a finales del siglo XX y cuyo teatro, pese a estar formado solamente por cinco obras, tres monólogos y un guión para televisión, supuso un replanteamiento de la forma y la función del drama que nos lleva a considerarla una de

las voces más relevantes de la historia del teatro inglés. Un teatro que supone una reflexión continua sobre la forma dramática, que supo recoger el trabajo de maestros como Samuel Beckett, Edward Bond, Caryl Churchill o Harold Pinter haciéndolo propio y que destaca por su impacto visceral y su capacidad de estimular, incluso transformar, a los que son expuestos a él. A través de este trabajo de traducción y análisis se busca dar a conocer, en fin, un teatro cuya capacidad para evocar y presentar ante nuestros ojos mundos, a menudo, invisibles, permite a la autora llegar hasta lo más profundo del ser con su impactante lenguaje teatral.



# O b j e t i v o s



El planteamiento de este trabajo de investigación surgió de la evidente necesidad de enmendar el escaso conocimiento del corpus dramático de uno de los referentes mundiales de la dramaturgia actual. El objetivo primordial de este trabajo de investigación es, por tanto, tratar de subsanar la carencia actual de estudios en castellano sobre la autora y ofrecer una edición bilingüe de las piezas de Sarah Kane junto con un análisis crítico de cada una de las obras. Dada la peculiar idiosincrasia del teatro en la que texto y representación forman un solo cuerpo, la meta de este proyecto no será tratar los textos de la autora aisladamente, sino ofrecer un estudio que integre por igual cuestiones relativas al texto, la dramaturgia y la representación. Hacerse eco, en fin, de todas las cuestiones que afectan al hecho teatral.

Uno de los primeros objetos de este estudio es situar la obra de Sarah Kane dentro de su contexto artístico e histórico-social. Para ello, este trabajo tratará de dibujar las principales corrientes, autores y obras que influyeron en el teatro británico inmediatamente anterior a la figura de Sarah Kane e incidirá en las claves que hacen del teatro inglés uno de los más relevantes del panorama internacional.

Una de las instituciones cuyo trabajo ha contribuido enérgicamente a dar forma al teatro inglés contemporáneo y al de la propia Sarah Kane es el *Royal Court*, uno de los teatros más activos de Inglaterra que resultó ser un motor fundamental en la revolución teatral experimentada por el país en el periodo posterior a 1950. La apuesta del *Royal Court* por la nueva escritura, constante a lo largo de las décadas, su carácter arriesgado y, a veces, provocador y la introducción de dramaturgias extranjeras en sus salas hizo posibles muchos de los avances cruciales del teatro contemporáneo.

La actitud comprometida con su tiempo y con sus autores del *Royal Court* fue la que permitió que sobre sus tablas apareciera una figura como la de Sarah Kane. Precisamente por el influjo que el trabajo de esta institución ejerció en el desarrollo del teatro contemporáneo y, en concreto, en el de Sarah Kane, este estudio repasará su trayectoria, su funcionamiento y las dramaturgias que hasta el día de hoy alienta.

El apartado de análisis del panorama teatral inglés se centrará, también, en las tendencias y nombres propios de los que Sarah Kane recogió el testigo. Como se mostrará en este trabajo, el teatro de la autora es la consecuencia y culminación de un proceso de renovación teatral que tuvo lugar en Inglaterra desde mediados del siglo XX y que fue resultado de la llegada a los escenarios londinenses de diversas influencias del

continente entre las que se cuentan nuevos métodos interpretativos y nuevas corrientes teatrales que dispararon la creación escénica hacia nuevos horizontes. En especial, la labor de instituciones que, como el *Arts Council*, supusieron un estímulo para el teatro con su promoción de proyectos, el trabajo de compañías como *la Royal Shakespeare Company* o la *National* y el empuje de teatros como el *Royal Court* o el *Old Vic* ayudaron a dinamizar la situación, un tanto estancada, del teatro e hicieron posible la experimentación con las formas teatrales y la aparición de voces rompedoras en el panorama teatral inglés.

Este apartado se detiene con especial interés en la década de los años 90, el contexto inmediato de la obra de Sarah Kane, que contempló la aparición de un grupo de autores que invadieron los escenarios con su lenguaje agresivo y su gusto por la violencia y las imágenes perturbadoras. Este estudio señala, no obstante, que, pese a los encuentros entre la obra de Sarah Kane y dicha corriente dramática, la autora se distingue con una obra dramática que experimenta con las formas y las líneas narrativas, que trasciende lo concreto, que aborda preocupaciones metafísicas y adquiere un carácter abstracto y universal más cercano, quizás, a las tendencias europeas.

A fin de dar a conocer el trabajo de la que es una de las voces más originales del siglo XX, mi propuesta en este estudio incluye, también, la realización de la traducción de su obra completa al castellano. La traducción de sus piezas posibilitará una visión global de su trayectoria creativa y permitirá apreciar la evolución temática y formal de su obra al reunir todas las piezas en un solo volumen accesible al público general.

Cada uno de los textos de Sarah Kane presente en este proyecto muestra la ambición de la autora por explorar en cada trabajo una parcela distinta del drama. En su investigación de los límites de la forma y el lenguaje, sus obras se fueron convirtiendo en poemas dramáticos, partituras esquemáticas en las que cada nota era pulcramente elegida para ocupar su lugar. Puesto que la elección de las palabras en estas piezas no es en ningún modo casual, como tampoco lo es la ausencia de las mismas, resulta fundamental para el trabajo de traducción de este proyecto contemplar los objetivos de la autora a la hora de tomar las decisiones de traducción. Al tratarse de textos dramáticos concebidos para la representación, las traducciones presentes en este volumen buscarán, asimismo, ser fieles a la autora sin olvidar el propósito escénico para el que fueron creadas.

Finalmente, mediante el estudio pormenorizado de las cinco piezas de Sarah Kane, este trabajo pretende dibujar los principales ejes temáticos y formales presentes



en su obra y desentrañar las claves de una de las dramaturgias más innovadoras de los últimos tiempos. Este trabajo perseguirá, por tanto, recorrer su obra y ser testigo de la génesis de sus piezas y del aprendizaje progresivo de la autora en el manejo de los elementos teatrales, no con el fin de agotar el texto, sino con la intención de revelar sus múltiples posibilidades. Por último, este proyecto de investigación buscará facilitar que el lector o el espectador pueda tener vivencia de los textos de Sarah Kane y realizar ese viaje íntimo hacia el ser humano que supone la obra de la autora. Ese viaje hacia el *otro* que, como su obra proclama, no es sino uno mismo.







La existencia de varios frentes dentro de este trabajo de investigación que busca atender a la contextualización de la obra de Sarah Kane, a la traducción y, por último, a su análisis y comprensión ha motivado la división del trabajo del proyecto en varias fases. La primera de ellas supuso un primer acercamiento a la obra de Sarah Kane mediante la familiarización con el contexto artístico, histórico y social inmediato a la aparición de la autora. Esta primera acción tenía como objeto fundamental descubrir las líneas generales de la tradición teatral inglesa que la dramaturga había heredado y ser capaz de entender la trascendencia de su figura dentro de esta. Para ello, fue necesario recorrer las principales corrientes y figuras teatrales, no solo de la segunda parte del siglo XX, sino de algunos periodos anteriores que, como el periodo *isabelino* y *jacobino*, ejercieron gran influencia en el teatro de fin de siglo. Con objeto de contextualizar el trabajo de Sarah Kane, quise realizar, asimismo, la lectura de las obras más relevantes del periodo posterior a 1950 y, en especial, de aquellas que, como *Saved*, no solo motivaron el cambio e impulsaron la nueva escritura, sino que, también, constituyeron referentes de experimentación y actitud arriesgada que marcaron de manera especial la obra de la autora.

Dentro del estudio del contexto de esos años, el análisis del papel del *Royal Court* en la historia teatral contemporánea y en la producción de Sarah Kane ocupó un lugar prominente en la preparación de este trabajo. Con vistas a adquirir una visión de conjunto del funcionamiento y la labor de esta prestigiosa institución, traté de conocer la trayectoria del teatro, sus principales departamentos y, muy especialmente, los programas responsables de la nueva dramaturgia. Quise descubrir, asimismo, aquellos nombres asociados a la institución que resultaron relevantes para la historia del teatro y que dan sentido a la presencia de la autora dentro de la institución. Empaparme de la labor de estímulo de la nueva escritura llevada a cabo por este apasionante teatro que, en muchos momentos de la historia, ha sido el centro de la revolución teatral, implicó explorar la historia de la institución londinense y sus principales producciones, consultar los archivos del teatro, a día de hoy en el *Victoria and Albert Museum* y contactar con miembros del *Literary Office* del propio *Royal Court*.

La situación de la figura de Sarah Kane en la historia del teatro no habría sido completa sin comprobar el lugar que esta ocupa dentro de la tradición teatral femenina. Para ello, quise realizar un seguimiento del papel de la mujer en el teatro inglés que me

llevó a comprobar cómo, en la esfera teatral, el trabajo realizado por mujeres se ha visto muchas veces oscurecido y han sido necesarias muchas décadas para que su teatro haya pasado a ocupar un lugar dentro de la corriente principal. Pese a que la situación a finales de los 90 supuso una gran mejora respecto a décadas anteriores, en el caso de Sarah Kane, que no se reconocía representante de ningún grupo biológico, político o literario y su estilo formal se acercaba más al de los dramaturgos masculinos del periodo *in-yer-face*, el hecho de ser una mujer y plantear determinadas estéticas y temáticas, ciertamente, le valió el ataque masivo de la prensa, circunstancia que refleja que algunos de los valores que dificultaron la equiparación de la mujer con el hombre en el teatro aún pueden considerarse vigentes.

El último paso dentro de esta labor de contextualización consistió, finalmente, en establecer el contexto biográfico y personal de Sarah Kane basándome en los hechos publicados y las declaraciones de aquellos que tuvieron oportunidad de trabajar con la dramaturga.

Una vez situada la obra y la autora, comenzó una segunda fase del trabajo consistente en la traducción de las cinco piezas que integran la siguiente edición. Además de aportar la versión castellana de los textos que facilitarán la divulgación de la obra de la autora, esta fase me aportó un conocimiento profundo de los textos de Sarah Kane que habría de ser muy útil después para la elaboración de su estudio crítico. La realización de las traducciones de estos textos marcados por un lenguaje contemporáneo que combina muestras del registro más vulgar con expresiones poéticas y citas literarias, requirió el manejo continuo de diccionarios y enciclopedias, la consulta de traducciones de características similares y, en los casos más complicados o relacionados con cuestiones culturales propias de la cultura anglosajona, la opinión de expertos nativos y traductores. A medida que el trabajo de traducción tenía lugar, fui, asimismo, recopilando en un listado anexo las dificultades encontradas en el proceso, así como la información cultural relevante para la comprensión del texto que habría de aparecer, posteriormente, en su cuerpo de notas.

La última actuación de este proyecto consistió en la realización del análisis de las cinco obras de Sarah Kane tomando en consideración, tanto aspectos formales y temáticos, como aspectos relacionados con la representación y la recepción de las mismas. Una parte importante del proceso consistió en asimilar diversas teorías relevantes para la comprensión de la obra de la autora como son los estudios del trauma, de género o de la identidad. Para ello, fue preciso hacer acopio de una importante

bibliografía de referencia y proceder a su estudio detallado. A la hora de atender a los aspectos relativos a la recepción y producción de las obras, consulté, también, numerosos estudios críticos, grabaciones, recortes de prensa y entrevistas de la época.

Tal y como se ha podido apreciar en este apartado, la confección de este proyecto de investigación, consistió en una aproximación gradual a la obra de Sarah Kane desde el contexto de producción, desde el estudio crítico y, fundamentalmente, desde la propia obra de la autora.









Al inicio de esta labor de investigación, el estado de la cuestión era el siguiente:

La autora objeto de este estudio, Sarah Kane, había fallecido hacía siete años, en 1999, y se la consideraba una de las voces más interesantes, no solo del teatro inglés, sino de la dramaturgia contemporánea. Tras años de no haber visto su trabajo valorado, la autora había recibido, finalmente, el reconocimiento de crítica y compañeros de profesión e, incluso, voces autorizadas como las de Harold Pinter y Edward Bond, habían admirado públicamente su talento.

La dramaturga había sido objeto, además, de importantes menciones a su trabajo entre las que destacaban el premio *Arts Foundation Fellowship in Playwriting* -un premio anual que se otorga en cinco facetas artísticas diferentes- y el galardón *Best Foreign Language Play*, otorgado por la prestigiosa revista teatral alemana *Theater Heute*. El año de su muerte, Sarah Kane iba a ser, además, la dramaturga en residencia del *Royal Court*, una beca de gran prestigio que han recibido nombres de la talla de Caryl Churchill.

En el momento de inicio de este trabajo, la obra de Sarah Kane se estaba representando con éxito no solo por Europa, sino por sitios tan diversos como Australia, Canadá, Corea o Tokio y había sido traducida a numerosas lenguas entre las que se cuentan el alemán, el francés, el griego o el sueco.

En 2001, la editorial británica *Methuen*, había publicado la obra completa de Sarah Kane dentro de la colección *Methuen Contemporary Dramatists* acompañada de una introducción a cargo del dramaturgo David Greig (Greig, 2001). Este hecho suponía el reconocimiento definitivo de la obra de la autora como una de las dramaturgias contemporáneas más relevantes. De igual manera, el recopilatorio de las mejores cincuenta obras del siglo XX, *A Pocket Guide to 20th Century Drama* (Unwin y Woddis, 2001), había incluido en su antología *Blasted*, pieza que apareció publicada, también, en un volumen de obras sintomáticas de los 80 y los 90 de la editorial *Methuen* junto a obras fundamentales del periodo como *Top Girls* de Caryl Churchill, *Hysteria* de Terry Johnson, *Shopping and F\*\*\*ing* de Mark Ravenhill y *The Beauty Queen of Leenane* de Martin McDonagh.

En el momento de iniciar este proyecto de investigación, en España se daba, sin embargo, un gran desconocimiento de la obra de la autora. Los montajes teatrales de las

piezas de Sarah Kane habían sido escasos y las traducciones realizadas para los mismos figuraban únicamente en publicaciones técnicas. En concreto, *Blasted* había sido representada solo en tres ocasiones. La primera, en 1997, bajo la dirección de Rafael Durán y con traducción de Antonio Álamo dentro del *Ciclo Nova Dramaturgia Británica* en Barcelona; posteriormente, utilizando la traducción de Antonio Álamo y dirigida por Rosario Ruiz Rodgers, en 2002, en la *Sala Pradillo* de Madrid y, finalmente, dirigida por Ramón Serrada Yagüe, en el *Teatro Amala* de Irún, en 2004.

En el caso del segundo trabajo de la autora, *Phaedra's Love*, esta solo había sido representada en una ocasión bajo la dirección de Carlos Marchena y con traducción de Antonio Fernández Lera en la *Sala Pradillo*, dentro del *Ciclo de Autor* (2002). Un caso semejante es el de *Cleansed*, llevada a escena una única vez dirigida por Pablo Iglesias en la *Sala Lorca* de la *RESAD* en el año 2000.

La cuarta obra de la autora, *Crave*, había sido representada, sin embargo, en varias ocasiones: dirigida por Xavier Albertí con traducción de Ernest Riera en el *Festival de teatro internacional de Sitges* en 2000 y, después, en Barcelona y Girona en 2000. Una tercera propuesta tuvo lugar bajo la dirección de Emanuel Cini en el *Festival de Escena Contemporánea (Ciclo de Autor)* en 2002 y en *El Albéitar* de León en el año 2003.

Finalmente, del último trabajo de la autora, *4.48 Psychosis*, se hizo una lectura dramatizada a cargo de Guillermo Heras y Carla Matteini dentro del *Ciclo de autor del Festival de Escena Contemporánea* (2002). La obra fue, también, representada por el *Teatro del astillero* conjuntamente con *Ganas de matar en la punta de la lengua* de Xavier Durringer en la *Sala Cuarta Pared* de Madrid en 2002.

Gran parte de estos montajes habían tenido lugar en el marco del *Ciclo de autor* convocado por la *Sala Pradillo* con el fin de dar a conocer la obra de Sarah Kane. Este ciclo, que se realizó en 2002 bajo la dirección de Vicente León, supuso la muestra de tres de las obras de Sarah Kane, la realización de una serie de debates en torno a las mismas y la publicación de un cuadernillo informativo sobre la autora y su obra.

Al inicio de este trabajo, la situación de la obra impresa de Sarah Kane en nuestro país no era mucho mejor. Hasta aquel entonces las únicas traducciones publicadas habían sido las realizadas por Antonio Álamo y Antonio Fernández Lera de *Blasted* y *Phaedra's Love* para las revistas *ADE* (1999) y *Primer Acto* (2002). Estas traducciones, junto con la firmada por Carla Matteini que se publicó con posterioridad

al inicio de este estudio, eran aquellas que habían sido utilizadas para los montajes realizados dentro del *Ciclo de autor*.

También los análisis críticos sobre la obra de Sarah Kane en castellano eran escasos en 2006, pues tan solo se habían publicado un par de artículos en las revistas de teatro anteriormente citadas y el cuadernillo editado para el *Ciclo de autor*. Ni siquiera resultaba sencillo encontrar bibliografía específica en inglés. Lo cierto es que, salvo la introducción al volumen completo de *Methuen*, el libro de Graham Saunders, *Love me or kill me* (Saunders, 2002) o el extenso apartado dedicado por Aleks Sierz en su estudio del teatro *in-yer-face* (Sierz, 2001), los estudios sobre la obra de Sarah Kane tendían a aparecer brevemente dentro de volúmenes críticos generales. Significativo resultaba, asimismo, el hecho de que Sarah Kane ni siquiera formara parte del programa de literatura inglesa en muchas de las facultades universitarias de nuestro país, ni se encontrara dentro de los textos de trabajo de algunas de las escuelas de interpretación más reconocidas.

En la actualidad, en lo que se refiere a la presencia de la obra de Sarah Kane en nuestra escena, la situación no ha mejorado sustancialmente. De los cinco montajes que desde entonces han visto la luz en Madrid, tres de ellos han sido a cargo de compañías extranjeras:

- **4.48 Psychosis**, de la compañía colombiana *Mapa Teatro: Laboratorio de artistas*, dentro del *Festival de escena contemporánea 2007*. El espectáculo se canceló por enfermedad de la actriz.
- **Phaedra's Love**, de la compañía *Réplica*, dirigida por José Manuel Taracido y representada en varias ocasiones, una de ellas dentro de los *Veranos de la Villa* de Madrid en 2008.
- **4.48 Psychosis** interpretada por Leonor Manso con traducción de Rafael Spregelburd y bajo la dirección de Luciano Cáceres en el *Teatro Fernán Gómez* de Madrid en 2009.
- **Fedrina Ljubav (Phaedra's Love)** dirigida por Iva Milošević dentro del *Festival de Otoño 2009*.

- ***Blasted***, en el *Teatro Lagrada*, interpretada por Íñigo Rodríguez, Delia Vime y Mon Ceballos bajo la dirección de Ramón Serrada en septiembre de 2010.

En lo que respecta a la publicación de la obra escrita de Sarah Kane, en el año 2006 se publicaron en nuestro país varias traducciones. En primer lugar, las traducciones de *Cleansed* y *4.48 Psychosis* realizadas por Carla Matteini que habían sido utilizadas por el *Astillero* en sus montajes teatrales y, en segundo lugar, la traducción utilizada por Leonor Manso en el montaje anteriormente citado que correspondía a Rafael Spregelburd e incluía *Crave* y *4.48 Psychosis* en la *Editorial Losada*.

La escasez de montajes y traducciones que queda reflejada en esta sección demuestra que, a diferencia de lo que ocurre fuera de nuestras fronteras donde el interés por la autora crece exponencialmente y, tanto los montajes escénicos, como los estudios críticos de su obra proliferan, nuestro país sigue manteniendo una importante deuda con la obra de Sarah Kane.







Este trabajo de investigación se ha estructurado de la siguiente manera:

En primer lugar, se presenta un capítulo dedicado al contexto de producción de las obras de Sarah Kane que incluye varios apartados: un recorrido cronológico por la esfera teatral inglesa desde 1950, la historia de una de sus instituciones principales, el *Royal Court*, y la contribución al mundo teatral del trabajo realizado por mujeres.

El primero de estos apartados, el *Panorama teatral* busca situar la obra de Sarah Kane dentro de su contexto y mostrar hasta qué punto podemos considerar a la autora continuadora de las tendencias de sus predecesores. En este repaso de la escena inglesa, se hace alusión a hitos relevantes del periodo, como el estreno de *Look Back in Anger* en 1956 o la abolición de la censura en 1968, que hicieron posible la aparición de un nuevo teatro. Este estudio se detiene, también, en autores del periodo que, como Harold Pinter, Edward Bond o Caryl Churchill, influyeron en el trabajo de Sarah Kane y analiza algunas de las corrientes rompedoras de las pasadas décadas, entre las que se encuentran los *Angry young men* o el *agitprop*, y la relación de estas con el teatro de los 90.

Como queda patente en este apartado, la escena inglesa no sería lo misma sin la importante labor que ejercieron instituciones como el *Arts Council* o el *Lord Chamberlain*, compañías como la *National* y la *Royal Shakespeare Company* o teatros como el *Royal Court*. Este panorama pretende analizar el papel de dichas instituciones en la evolución del teatro inglés y la repercusión que tendencias venidas de fuera de sus fronteras como el *teatro del absurdo*, el *teatro épico* y el trabajo del *Berliner Ensemble* o el *Actors Studio* tuvieron en la dramaturgia y métodos de interpretación ingleses. Finalmente, en esta sección se propone, también, un breve repaso por las circunstancias histórico-sociales de las décadas de gobierno de Margaret Thatcher, de John Major o de Tony Blair que se centra, especialmente, en las consecuencias que sus administraciones tuvieron en el arte.

En la sección sobre el panorama teatral inglés se reflexiona, además, sobre el proceso que le llevó a abrir sus puertas al teatro de índole política, económica o social hasta ese momento alejado de las esferas del entretenimiento. Este estudio se detiene, también, en la reflexión sobre la forma del drama y los procesos de creación que trajo consigo la posibilidad de crear libremente tras el fin de la censura. En resumen, se

estudian en este apartado todos estos pasos que permitieron que, en los 90, un grupo como los *Nuevos brutalistas* o *in-yer-face* aparecieran proclamando nuevos lenguajes y estructuras. Un recorrido, en definitiva, por todo aquello que contribuyó a otorgarle al teatro inglés su identidad y, muy especialmente, a dar forma a la obra de Sarah Kane.

Tras este primer repaso del panorama teatral inglés, el trabajo de investigación pasa a centrarse en una de las instituciones más influyentes, no solo en la obra de la dramaturga que nos ocupa, sino en la historia del teatro inglés: el *Royal Court*. En este apartado se recorre la historia de esta institución desde su creación en 1956 hasta la actualidad y se analiza detalladamente su enorme aportación a la escena inglesa.

Desde sus inicios en 1956, el *Royal Court* ha sido fiel a su filosofía de ser un teatro de dramaturgos y siempre ha abanderado y potenciado la nueva escritura. En la base de la institución sigue encontrándose el deseo de George Devine de crear una compañía con repertorio internacional que fuera capaz de desafiar y estimular el teatro nacional: *The English Stage Company*. Dicha compañía tuvo un papel fundamental en el cambio experimentado por el teatro inglés al introducir la obra de Samuel Beckett, Jean Genet o Eugene Ionesco en los 60 y, posteriormente, al ser la puerta de entrada de los autores extranjeros emergentes con sus programas internacionales y sus escritores en residencia. Por su enorme relevancia para la escena inglesa, este apartado hace, asimismo, hincapié en las principales dramaturgias que se han visto impulsadas en su seno y en cómo las obras representadas en el *Royal Court* han desafiado las normas artísticas, políticas y sociales vigentes ensanchando los límites de lo posible y lo aceptable.

El capítulo dedicado al *Royal Court* recoge, igualmente, información sobre su funcionamiento y sus instalaciones. En él se puede apreciar cómo el teatro dispone de dos salas, el *Jerwood Theatre Downstairs*, con cuatrocientas localidades, y el *Jerwood Theatre Upstairs*, con noventa butacas, y se repasa, asimismo, la organización de la institución y los cometidos de los distintos departamentos.

En la actualidad, el teatro cuenta con una directora artística, Vicky Featherstone, un director adjunto y un subdirector artístico. Entre sus departamentos destaca el *Studio*, encargado de la investigación y de abrir el teatro a las nuevas voces a través de varios programas: un programa para jóvenes escritores, un programa para jóvenes negros, asiáticos o de minorías étnicas y un programa para escritores musulmanes. Responsabilidad del *Studio* es, también, el *Young Writers Festival* que tiene lugar cada dos años.

A lo largo de la trayectoria de la institución uno de sus departamentos más exitosos ha sido, sin duda, el departamento de programas internacionales, que cuenta con varios frentes:

- *International Residency*, que consiste en una formación intensiva anual para autores emergentes de todas las naciones del mundo.
- *International Playwrights*, que es una temporada teatral organizada para mostrar todas aquellas obras que son encargadas y traducidas.
- *International Exchange Programme* encargado del intercambio y la colaboración con teatros en otros países.
- *International Play Development*, un programa de trabajo internacional encaminado a crear una nueva cultura dramática.
- *International Production/Co-Production* que consiste en la producción de una única obra elegida de entre los programas del *Royal Court*.

Dentro del apartado dedicado a los programas internacionales del *Royal Court*, este estudio se detiene especialmente en el paso de creadores españoles por la misma, así como en las correspondientes visitas a nuestros teatros de dramaturgos del *Royal Court*, incluida Sarah Kane. Para terminar, esta sección analiza en detalle la relación entre Sarah Kane y el *Royal Court*, repasa cómo este se convirtió en su plataforma y defensor y constata lo que ella ha supuesto para la propia institución hasta el día de hoy.

El siguiente punto del trabajo, *La poética de Sarah Kane*, recorre los aspectos estilísticos más distintivos de las piezas de la autora y analiza las principales preocupaciones temáticas que atraviesan sus obras. En este apartado se estudian, además, las diversas influencias que manifiesta la obra de la autora y se detalla en qué medida determinados autores y obras ayudaron a dar forma a uno de los conjuntos dramáticos más singulares de los últimos tiempos.

El capítulo sobre la poética de la dramaturga nos muestra, en primer lugar, cómo la obra de Sarah Kane se embarca en un lirismo creciente, un proceso formal hacia la expresividad identificada con el sentido que implica en cada obra un desafío cada vez mayor a la lógica y la convención. Sarah Kane buscaba hallar nuevas vías de expresión dramática que expandieran las fronteras del drama y, en este proceso de investigación,

su obra dinamita las estructuras y disuelve las fronteras del drama con otros géneros como la música y la poesía.

Este capítulo busca dar cuenta también de cómo, al tiempo que la forma dramática se va haciendo pedazos, en la obra de la autora, la categoría de personaje se enfrenta a su propia desaparición. El personaje, que primero se transforma y se fragmenta, queda, posteriormente, convertido en voz antes de llegar a la disolución. La progresiva disolución de las categorías y la caracterización en la obra de Sarah Kane forma parte del viaje hacia la verdadera identidad propuesto por la autora. Un viaje que pasa por la destrucción de las clasificaciones impuestas y la unión con el verdadero ser.

Este estudio incide, especialmente, en la evolución del lenguaje a lo largo de dicho proceso. Como se verá en el apartado de *La poética*, de igual manera que la obra de Sarah Kane se va focalizando en lo esencial del ser humano, el lenguaje también inicia su recorrido hacia lo más sustancial de manera que la expresión en la obra de la autora se condensa y los diálogos se vuelven más reducidos y rítmicos. En este apartado se plantea, también, el modo en que el lenguaje marca la desigualdad de poder, manifiesta la impotencia de la palabra cotidiana ante las experiencias extremas o refleja con su propia ausencia la distancia entre sus seres disparando la tensión dramática.

A continuación, se repasa en este trabajo la investigación que la autora realiza de las distintas posibilidades temporales y espaciales del drama más allá de la convención. En las primeras obras de Sarah Kane, el espacio permite destruir las distancias convirtiendo el *allí* de la obra en *aquí* o lo privado en lo público. El espacio se transforma después en un espacio polivalente y, con frecuencia, metafórico que, finalmente, desaparece en la última etapa de la autora donde el paisaje de sus obras pasa a ser el del interior del ser.

A medida que el foco de atención se traslada del conflicto exterior al conflicto interior del ser, la obra de Sarah Kane se muestra cada vez más despojada y poética, desprovista de elementos contextuales y demarcaciones. Su último trabajo supone la identificación total entre la forma y el sentido al constituir la materialización psíquica del dolor.

En este apartado del trabajo se manifiesta, particularmente, cómo la primera etapa de la obra de Sarah Kane se caracteriza por un enorme impacto visual que guarda relación con el deseo de provocar en el espectador la experiencia y lograr en este una transformación, mientras que en los últimos textos de la autora, la imagen violenta se

convierte en una imagen mental que traslada al espectador otro tipo de espanto, un paisaje si cabe peor.

Finalmente, en el último punto de este apartado sobre la poética de Sarah Kane, se hace alusión a los paisajes dibujados por la obra de la autora. A lo largo de toda su trayectoria, el teatro de Sarah Kane revela la dificultad de responder a las experiencias inconmensurables del amor, la violencia o el sufrimiento. Como se puede apreciar en este estudio, estos temas pueblan las imágenes del texto, pero también contribuyen a la estructura de las obras, al propio discurso y a la fragmentación o la plenitud del personaje. Estas líneas buscan mostrar de manera muy especial cómo el dolor destruye las barreras que separan unos seres humanos de otros y provoca una exposición de la intimidad que disuelve la frontera entre lo público y lo privado destruyendo a su paso la lenguaje y la propia estructura del ser y del personaje. Como demuestra este apartado, un papel relevante dentro de la temática de Sarah Kane lo ocupa la figura del *otro*, que se presenta en el teatro de la autora como lo único capaz de darle sentido a la vida y satisfacer el deseo de unidad. Es en la relación con el *otro* donde la obra de Sarah Kane encuentra la razón de ser.

Antes de aportar la traducción y el análisis de los cinco textos de Sarah Kane, el apartado sobre el proceso de traducción repasa algunas de las características propias de los textos que afectan a dicho proceso y resume el desarrollo de la traducción prestando especial atención a las dificultades experimentadas durante la misma con algunos ejemplos ilustrativos.

Uno de los principales problemas que se estudian en este punto es la multiplicidad de sentidos posibles en los textos de Sarah Kane. Por la reducción de las formas y la ambigüedad que, muchas veces, provoca la ausencia de contexto y de referencias, los textos de la autora son frecuentemente susceptibles de interpretaciones varias. El hecho de que, a medida que avance su obra, el discurso se reduzca cada vez más a lo esencial complica la interpretación del sentido e, incluso, imposibilita la identificación del interlocutor. Como se muestra en esta sección, a veces, la falta de palabras de los personajes, sus silencios o ideas a medio elaborar reflejan su desintegración mental y dificultan la traducción. La ausencia, cada vez mayor, en la obra de Sarah Kane de referencias espaciales, temporales e incluso de caracterización hace que el contexto lingüístico sea, en algunos casos, la única pista para la traducción.

Como queda patente en este apartado, los textos de Sarah Kane dan muestra de un lenguaje cotidiano y vulgar que presenta elementos de la oralidad que contribuyen a

la autenticidad del texto y cuyo efecto debe ser respetado, en la medida de lo posible, en la traducción. Las obras de Sarah Kane, ricas en contrastes, también recogen, no obstante, muestras de un lenguaje culto y elevado. En especial, los textos de su última etapa, pueden considerarse grandes poemas dramáticos en los que cada palabra, cada sonido es cuidadosamente sopesado. La traducción debe, por ello, en estos casos, tratar de atender a la sonoridad y el ritmo, al tiempo que mantiene la máxima fidelidad posible respecto al sentido del texto.

El apartado centrado en el proceso de traducción refleja, igualmente, cómo las decisiones tomadas al traducir han tenido en cuenta la recepción de la obra y la representación y han estado siempre encaminadas a respetar en lo posible las estructuras propuestas. Queda reflejado en esta sección, asimismo, cómo el cuerpo de notas que acompaña la traducción recopila aquellos aspectos de la misma que requieren especial consideración, así como la información relevante cuyo contenido pueda contribuir a reducir el salto cultural inevitable que provoca toda traducción.

Directamente relacionado con este último apartado, se encuentra el siguiente punto del trabajo que recoge las traducciones de las cinco obras de Sarah Kane. Dispuestas en orden cronológico, en cada una de sus secciones, figura el texto original y su traducción seguido de todas aquellas aclaraciones, comentarios o información pertinente incluidas en un cuerpo de notas. En este punto centrado en la obra de Sarah Kane se presenta, además, el análisis detallado de cada uno de sus trabajos considerando aquellos elementos formales, temáticos, ideológicos, contextuales o de recepción que resultan de relevancia en los mismos.

Como puede apreciarse en esta sección, la producción dramática de la autora puede dividirse en dos bloques, un primer bloque de obras en las que, pese a su desviación del *naturalismo*, aún pueden encontrarse trazos narrativos y elementos de la convención y un segundo bloque, a partir de *Crave*, que manifiesta, en cambio, la progresión hacia un teatro más abstracto y poético.

Este capítulo da cuenta de cómo cada obra de la autora se propuso investigar una nueva forma y estructura. En el caso del primer trabajo de Sarah Kane, *Blasted*, este análisis se hace eco de cómo la obra llegaba a escena en 1995 y reventaba literalmente el panorama teatral. De hecho, el desafío de *Blasted* al *naturalismo* despertó tantas iras como su *sobredosis* de violencia. La voluntad de *Blasted* no era otra que dinamitar las formas conocidas y, desde ahí, empezar a construir una nueva teatralidad. Para ello, la obra experimentaba la transición del *realismo* al *surrealismo* y el *expresionismo*

buscando la forma que mejor pudiera dar cabida a la devastación que, en esta pieza, asolaba personajes y obra. En el momento culmen de la degradación que experimenta *Ian* en *Blasted*, la acción y el tiempo de la obra llegan a verse comprimidos en una sucesión de meras fotografías para ilustrarla.

La primera obra de Sarah Kane exploraba la violencia en las relaciones basadas en el desequilibrio de poder y establecía una conexión entre esta y la violencia a gran escala. Con su reversión de las estructuras de poder y el intercambio de papeles entre víctimas y agresores, *Blasted* cuestionaba la relación con el *otro* y proponía una actitud ética ante la crueldad humana.

El trabajo de investigación pasa a introducir, a continuación, la segunda pieza de la autora, *Phaedra's Love*, una obra en la que Sarah Kane mantuvo un mayor apego a la convención formal. La innovación de la pieza se encontraba, más bien, en la revisión de los valores del mito y la devolución a escena de elementos violentos y grotescos como instrumento de trasgresión y cuestionamiento.

En la obra, la acción derivaba del choque de dos contrarios: la apatía extrema de *Hipólito* y la pasión desmedida de *Fedra*. Ante el desprecio del príncipe, *Fedra* optaba por quitarse la vida desencadenando la serie de acontecimientos que llevarán al príncipe a morir despedazado e, irónicamente, encontrar, ante esa espantosa muerte, el sentido vital. Lo desproporcionado de las posiciones de los personajes en la obra provocaba, en muchos casos, la comicidad y, de hecho, el cinismo de *Hipólito* aporta al texto algunas de las muestras más logradas del sentido del humor corrosivo que acompaña al trabajo de Sarah Kane incluso en sus momentos más oscuros.

En su revisión del mito, *Phaedra's Love* presentaba relaciones subversivas que cuestionaban la norma. A través de ellas, la corrupción sexual en el seno familiar se extendía en la obra hasta llevar la destrucción a todas las instituciones de la sociedad. La segunda obra de Sarah Kane exponía la interconexión entre lo personal y lo político que se reforzaba, además, en la utilización de la violencia y la agresión sexual como instrumento para inscribir la norma sobre los cuerpos de los insurgentes.

El exceso sangriento de la escena final en la que todos los personajes terminaban muertos sobre el escenario y las vísceras volaban se convertía en un episodio grotesco que provocaba la comedia. Al presentar dicha violencia como espectáculo y colocar al público en medio de la muchedumbre violenta, *Phaedra's Love* cuestionaba nuestra posición voyeurista ante la violencia.

En el siguiente capítulo, se aporta el estudio del tercer trabajo de Sarah Kane, *Cleansed*, una pieza de carácter metafórico e intelectual, que representó un mayor alejamiento del *realismo* que su producción anterior. *Cleansed* presentaba estructura episódica y avanzaba a medida que la acción transitaba por los distintos espacios de la obra en un recorrido que suponía una especie de viaje de descubrimiento para los personajes.

La pieza entrelazaba cuatro historias de amor subversivo encerradas entre los muros de una institución que buscaba reprimirlas. Los espacios de la obra, pertenecientes a una antigua universidad, aparecían, por ello, pervertidos y transformados en un campo de concentración; el recinto de la tortura. De este modo, la obra buscaba ser metáfora de los efectos deshumanizadores del amor sobre el individuo pero también una crítica al poder totalizador que busca normativizar y margina la diferencia. A través de la obra, Sarah Kane elevaba, además, cuestiones relativas al género y a la identidad; una identidad que los personajes adquirirían tras ser mutilados, recortados y, de nuevo, recompuestos con pedazos del *otro*.

Como puede apreciarse en este apartado de análisis del trabajo, con *Cleansed* terminaba una primera etapa formalmente más tradicional y más visual. La etapa final de la autora, más centrada, en cambio, en el lenguaje, suponía la ruptura definitiva de la convención.

Sus últimas obras, *Crave* y *4.48 Psychosis*, despegaban hacia un mundo poético carente de demarcaciones y de personajes consistentes. Al tiempo que la obra de Sarah Kane se retiraba en su propia subjetividad y exploraba la conciencia alienada de su propio cuerpo, en sus dos últimas piezas desaparecía el contexto y el conflicto tradicional, la acción se volvía lingüística y el personaje se transformaba en voz. Las fronteras de los géneros -drama, poesía y composición musical- quedaban disueltas.

Por su parte, *Crave* era una composición polifónica en la que Sarah Kane logró su máxima precisión formal. En ella, se explotaban las posibilidades rítmicas y musicales de un texto que sólo alcanzaba verdadero sentido en la representación.

Como muestra esta sección del trabajo, las cuatro voces anónimas de la obra confluían para dar forma a un texto ambiguo e hipnótico en el que el discurso se creaba de manera conjunta encadenando las intervenciones de los personajes que completaban y reiteraban las de los demás. La desintegración de la obra se hacía uno con el sentido, con la desestructuración de la mente bajo las presiones del amor, la pérdida o el deseo.



Carente de marcas indicativas espacio-temporales fiables y de caracterización, *Crave* recreaba un limbo espacial y temporal recurrentemente atravesado de culpas y proyecciones futuras en el que los personajes clamaban por el contacto del otro y desesperan por no poderlo alcanzar. Un espacio de estancamiento en el que los personajes se narraban a sí mismos mientras completaban conjuntamente el discurso de la obra.

Para terminar el análisis crítico propuesto por este trabajo, el siguiente capítulo se centra en el último trabajo de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* y muestra cómo, con ella, la autora daba un paso más hacia el intimismo en su obra. La pieza, prácticamente un monólogo del alma, evidenciaba la separación del mundo, la fragmentación y la incapacidad de hacer de cuerpo y mente un todo unido ante la enfermedad. En la obra, la falta de coherencia mental no permitía la coherencia formal. En *4.48 Psychosis* la dramaturga hacía uso de la fragmentación, la repetición de imágenes o la corriente de pensamiento para revelar la realidad interior del ser.

El texto de la obra constituía un poema dramático en verso libre repleto de metáforas e imágenes poéticas. El lenguaje de Sarah Kane alcanzaba su máxima expresión en este texto poético, incluso en su presentación, atravesado por imágenes de la inadecuación o el abandono y marcado por el ritmo de la locura<sup>1</sup>. A medida que el personaje, a duras penas un ente reconocible, iba agotando su ser, el texto iba reflejando, igualmente, dicha disolución. Alienado del mundo, convertida en abyecta una parte de sí, su extrañamiento se manifestaba en la forma del texto que reflejaba la disolución final del ser lingüística y visualmente.

Una vez establecido el contexto histórico y cultural de la obra dramática de Sarah Kane, de haber repasado sus marcas estilísticas más distintivas y principales ejes temáticos y haber aportado la traducción y estudio crítico de sus cinco obras, este trabajo de investigación concluye con un último apartado en el que se recogen las conclusiones que se desprenden de dicho trabajo. A renglón seguido de esta sección, se hace acopio, para concluir, de la bibliografía utilizada en la realización de este proyecto que incluye textos monográficos, obras dramáticas, volúmenes recopilatorios, artículos

---

<sup>1</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).

en revistas especializadas, reseñas de prensa y materiales electrónicos, así como todos los diccionarios y recursos necesarios para la labor de traducción.





P  
a  
n  
o  
r  
a  
m  
a  
  
t  
e  
a  
t  
r  
a  
l  
  
i  
n  
g  
l  
è  
s

1  
9  
5  
0  
/  
2  
0  
0  
0



El medio siglo despertó con la muerte de George Bernard Shaw (1856-1950)<sup>1</sup>, dramaturgo, ensayista y crítico irlandés cuya labor al reinterpretar el *naturalismo*<sup>2</sup> *ibseniano* y proponer un teatro racional de carácter social separado de la tradición europea sentó las bases para la creación de la identidad del teatro británico contemporáneo. El teatro *shaviano* aportó un mundo de pasiones morales y conflicto intelectual al drama que contrastaba con el artificio victoriano del siglo XIX más empeñado en iluminar, y a veces purgar, sus propios valores en escena. Este nuevo teatro de ideas, junto con la revitalización de la comedia de maneras y la experimentación en la farsa simbólica, puso fin a un modo de hacer y entender el teatro que había imperado durante casi una centuria. El terreno quedaba así allanado para que el despegue del teatro inglés tuviera lugar.

La nueva suerte que habría de correr el drama en los siguientes cincuenta años fue el resultado de la confluencia de una gran diversidad de autores y desafíos temáticos y formales pero, también, de la enorme influencia que instituciones, compañías y nuevas corrientes dramáticas e interpretativas ejercieron en el modo de hacer teatro. Por todo ello, el proceso teatral inglés tras 1950 fue de una riqueza y diversidad sólo comparable a la explosión creativa del periodo *isabelino*.

El desarrollo del teatro inglés ha estado básicamente ligado a dos instituciones, la figura del *Lord Chamberlain* o censor, creado en 1737, y el *Arts Council*, establecido en 1946 para incentivar las artes. Ambas instituciones jugaron un papel vital en la evolución del teatro, pues de ambas dependía, en cierto modo, que una obra pudiera llegar a ver la luz. Para empezar, del censor dependía que la obra recibiese los permisos oportunos para alcanzar su representación. Desde sus inicios, la función del *Lord* consistió en velar por el decoro denegando su autorización a iniciativas teatrales irreverentes o subversivas en términos políticos o religiosos. El requisito de conseguir la licencia del censor que, *a priori*, suponía un inconveniente tuvo, sin embargo, también

---

<sup>1</sup> G.B.Shaw (26 julio, 1856, Dublín, Irlanda - 2 noviembre, 1950, Hertfordshire, Inglaterra). Dramaturgo irlandés conocido por obras como *Mrs. Warren's Profession*, *Widowers' Houses*, *Man and Superman*, *Pygmalion* y *Saint Joan*. Su importante labor crítica y propagandística ayudó a forjar el pensamiento político, económico y social posterior. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1925.

<sup>2</sup> Corriente estilística iniciada en 1867 por Émile Zola cuyo objetivo era hacer que el drama fuera fiel reflejo de la vida y el comportamiento humano. Posteriormente continuada por August Strindberg y su obra *Fröken Julie* en 1888, la corriente del *naturalismo* se extendió llevando a los escenarios de toda Europa retratos de la sociedad contemporánea y escenas de la vida cotidiana. Algunos de sus máximos exponentes fueron Maksim Gorki, en Rusia, y Gerhart Hauptmann, en Alemania.

efectos positivos en el drama pues agudizó el ingenio de los dramaturgos y fomentó el desarrollo de la ironía como instrumento para eludir la censura. Curiosamente, esta ironía se convirtió en una característica primordial de los dramaturgos ingleses de este siglo, uno de los rasgos clave de su idiosincrasia. Otra de las instituciones fundamentales en el desarrollo del teatro inglés del siglo XX fue el *Arts Council*<sup>3</sup> que, por su parte, impulsó el avance del arte al establecer un sistema de subvenciones que paliaba los posibles riesgos de la creación. A partir de ahí, muchas compañías pasaron a depender íntegramente de estas aportaciones estatales y, sin su apoyo, no habría sido posible la gran proliferación artística de estos cincuenta años.

No obstante, pese al empuje institucional, el verdadero detonante del cambio no partió de dentro, sino que fue generado por una sucesión de influencias y acontecimientos externos. Hasta entonces el paisaje teatral inglés no se había diferenciado de la tradición europea. Fue el *naturalismo*, como afirma Christopher Innes, el que trajo el *nacionalismo* a la escena, deshomogeneizando el panorama teatral europeo. No obstante, no por ello este drama fue menos internacional (Innes, 2002). Las reacciones ante el *naturalismo* se desataron por todo el continente. Las posiciones extremas del *avant-garde* se sucedieron fugazmente desechando las estructuras lógicas de la razón, cuestionando y redefiniendo con ellas la forma y función del drama. Gran Bretaña se sumó a la vanguardia efímera aunque tan sólo el *teatro épico* de Bertolt Brecht llegó a arraigar en el terreno ya allanado por G. B. Shaw para el drama intelectual, la ausencia de ilusión escénica o la interdependencia de personaje y contexto social.

Hasta este momento el teatro inglés se había caracterizado por su hermetismo e indiferencia ante los cambios políticos o sociales. Por añadidura, tras la Segunda Guerra Mundial, el teatro, diezmado en su número de salas, se encontró con dos enemigos: el cine y la televisión. A pesar de los esfuerzos de críticos como Kenneth Tynan<sup>4</sup> por denunciar el estatismo y la insularidad del teatro inglés, el *West End*<sup>5</sup>, lejos de reaccionar, permanecía anclado en reposiciones de W. Shakespeare y evitaba los temas políticos. El magnate empresarial Hugh Beaumont monopolizaba las salas del *West End* con sus reposiciones de clásicos en los que brillaban las más rutilantes estrellas del

---

<sup>3</sup> Institución creada en 1946 a partir del *Council for the Encouragement of Music and the Arts* con el objetivo de fomentar el desarrollo de las artes y mantener la cultura británica.

<sup>4</sup> Crítico inglés que, posteriormente, asumió la dirección literaria del *National Theatre* entre 1963 y 1974.

<sup>5</sup> Distrito teatral por excelencia de la ciudad de Londres. Situado dentro de la ciudad de *Westminster*, acoge alrededor de cuarenta teatros comerciales.



momento rodeadas de suntuosas puestas en escena. No es de extrañar, por tanto, que la nueva experiencia teatral surgiera, como tantas veces en la historia del teatro, *off*<sup>6</sup> o lo que es lo mismo, más allá de los dominios del teatro comercial que seguía aferrado al pasado y resistiéndose a cambiar.

Los primeros aires de cambio llegaron, pues, del continente y del *Actor's Studio*<sup>7</sup> americano. La representación en Londres de *La Leçon* de Eugène Ionesco (1955), *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett (1955) o la visita del *Berliner Ensemble*<sup>8</sup> (1956) así como las innovadoras técnicas de interpretación que trajo el *Actor's Studio*, la *Comédie Française*<sup>9</sup> o la compañía de Bertolt Brecht hicieron posible una nueva orientación teatral y prepararon el camino al gran hito que inauguró una nueva sensibilidad: *Look Back in Anger* (1956). Estas influencias externas constituyeron lo que Dominic Shellard denominó *the foreign revelation* (Shellard, 2000:17), la llave que abrió el teatro inglés a géneros teatrales distintos a los que monopolizaban su escena, a técnicas de interpretación que incorporaban el cuerpo y a nuevas formas escenográficas.

*English actors performed primarily with their voice whilst their French counterparts utilised the entire body. Brecht's stress on the "Gestus" of the performer, with body movement unlocking textual meaning, was to prove similarly illuminating.*

*(Shellard, 2000).*

A raíz del contacto con estos revolucionarios enfoques, los dramaturgos se decidieron a aplicar en su propio trabajo las innovaciones introducidas por Jean Anouilh<sup>10</sup>, Jean Genet<sup>11</sup> o Eugène Ionesco<sup>12</sup> y los productores empezaron a plantearse otras propuestas escénicas.

---

<sup>6</sup> Expresión que hace referencia al teatro que surge fuera de los circuitos comerciales y, en este caso, también más allá de sus límites territoriales.

<sup>7</sup> Taller de interpretación neoyorquino fundado en 1947 basado en las enseñanzas de K. Stanislavski y de cuyas filas han salido algunos de los mejores actores norteamericanos tras la *Segunda Guerra Mundial*.

<sup>8</sup> Compañía creada por Bertolt Brecht en Berlín en 1949. Nacida como compañía itinerante y dedicada a la producción de la obra del propio Brecht, el *Berliner Ensemble* fue el responsable de extender el teatro épico por Europa y Estados Unidos.

<sup>9</sup> Compañía de teatro nacional francesa cuya fundación en 1680 se asocia a la figura del dramaturgo Molière aunque se estableció con posterioridad a su muerte.

<sup>10</sup> Jean Anouilh (Burdeos, 1910 – Laussane, 1987). Prolífico dramaturgo francés que experimentó con el tiempo, el mito o la historia y devolvió la poesía a la escena. Su trabajo más aclamado es su revisión del clásico de Sófocles, *Antigone* (1944).

Si la representación de *La Leçon* de E. Ionesco había supuesto un primer contacto con el *teatro del absurdo*<sup>13</sup>, el impacto culminaría con la llegada de Samuel Beckett y su, entonces incomprensible, *Waiting for Godot*. La falta de linealidad argumental y cierre final, la incapacidad comunicativa del lenguaje o la investigación sobre el espacio y el tiempo dejaron atónito al público londinense, acostumbrado a obras de corte tradicional sujetas a la convención. El *teatro del absurdo* introducía un nuevo lenguaje teatral que requería del espectador un cambio en su forma de pensar y una nueva lectura de la obra de teatro. Con la llegada de estas nuevas tendencias dramáticas no solo se cuestionaron las formas, también irrumpieron nuevas temáticas. En concreto, el *teatro épico*<sup>14</sup> de Bertolt Brecht aportó un nuevo enfoque didáctico que invitaba a la reflexión. Sobre el escenario se planteaban temas de índole política, económica o social hasta ese momento alejados de las esferas del entretenimiento. Se abrían así las puertas a la obra de escritores posteriores que serían claves en la historia del teatro inglés como Howard Brenton, David Hare o John Arden.

El mismo proceso de escritura se convirtió en objeto para la reflexión. Empezaron a surgir propuestas que exploraban la labor dramaturgica y reconocían la obra no como un producto, sino como un proceso en continuo desarrollo a través de la colaboración. El taller de teatro de Joan Littlewood en Stratford East destacó dentro de esta línea experimental desarrollando con gran éxito obras colectivas como *Oh! What a Lovely War*.

Las bases del nuevo teatro a punto de surgir terminaron de asentarse con la creación de la *English Stage Company* (1956). Concebida como foro permanente para

---

<sup>11</sup> Jean Genet (París, 1910 - París, 1986). Novelista y dramaturgo que jugó un papel fundamental en la evolución de la vanguardia y el *teatro del absurdo*. *Les Bonnes* (1947) fue uno de sus mayores éxitos seguida de otras obras de corte expresionista como *Le Balcon* (1956) o *Les Nègres* (1958).

<sup>12</sup> Eugène Ionesco (Slatina, 1909 - París, 1994). Figura destacada dentro del *teatro del absurdo* especialmente por su obra de un solo acto *La Cantatrice chauve* (1950). Algunas de las obras del autor que alcanzaron mayor popularidad fueron *La Leçon* (1951) o *Les chaises* (1952), aunque su mayor éxito es *Rhinocéros* (1959), obra larga en la que se presenta a los habitantes de una ciudad transformados en bestias.

<sup>13</sup> Término acuñado por Martin Esslin para referirse a un grupo de dramaturgos que tras el desánimo provocado por la *guerra mundial* coincidieron en la presentación de la vida como un sinsentido en el que la comunicación había dejado de ser posible y la existencia no era sino absurda. Aunque podríamos trazar los orígenes del absurdo hasta Alfred Jarry, las principales manifestaciones correspondieron a escritores como Arthur Adamov con su obra *L'Invasion* (1950), Eugène Ionesco con *La Cantatrice chauve* (1950) o Samuel Beckett con *Waiting for Godot* (1953).

<sup>14</sup> Género dramático de carácter didáctico que presenta escenas carentes de ilusión teatral cuyo fin último es el análisis de la realidad social contemporánea. Generalmente asociado a la práctica de Bertolt Brecht en Alemania a partir de los años veinte, el teatro épico hacía uso del distanciamiento o la alienación para evitar la identificación del público con los personajes o la acción y facilitar así el juicio objetivo y la extracción de conclusiones ante los hechos presentados.

actores y escritores, la compañía se convirtió en el espacio idóneo para que nuevas propuestas pudieran ser elevadas. Sería en la atmósfera de renovación formal y temática de esta compañía donde, en 1956, se materializara la obra de contenido y lenguaje revolucionario en la que cristalizaría la ruptura con el pasado: *Look Back in Anger*.

El creador de la pieza, John Osborne, pertenecía a la nueva formación de escritores que surgió como resultado del caldo de cultivo de esos años cincuenta. Bautizada como *Angry young men*, esta corriente compuesta por nombres como John Arden<sup>15</sup> o Arnold Wesker<sup>16</sup> se caracterizaba por la insolencia ante el mundo y la rebeldía ante los valores impuestos por las generaciones anteriores. Los autores pertenecientes al grupo manifestaron su desdén hacia el estado del bienestar y las medidas tomadas tras la guerra que, a su parecer, imposibilitaban el cambio. Los escritos de estos hombres airados reflejaban relaciones basadas en la hostilidad y la desconfianza pero, bajo sus ambientes de sordidez mental y material, se escondía algo más que la queja, la provocación. Orgullosos de pertenecer a la clase baja, su resentimiento iba dirigido fundamentalmente hacia el sistema de clases inglés y el elitismo de ciertos sectores de su sociedad. La actitud airada de los *Angry young men* se extendió haciendo que nuevas voces se elevaran planteando cuestiones políticas y sociales de interés. Es entonces cuando el tema tabú por excelencia, la homosexualidad, aunque ya se había apuntado en *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney<sup>17</sup>, irrumpió en escena.

Sin embargo, la más poderosa de las voces que surgieron en esta década y la que, sin duda, tendría una influencia más decisiva en el teatro posterior, es la de Harold Pinter (1930-2008), quien compartía con sus predecesores del absurdo la fascinación por el discurso. Sin embargo, su preocupación por la maleabilidad del lenguaje y su capacidad de agresión así como su deseo de renovación formal y la investigación del

---

<sup>15</sup> John Arden (1930-). Uno de los dramaturgos más representativos y controvertidos de mediados del siglo XX autor de obras como: *The Life of Man* (1956), *The Waters of Babylon* (1957), *Live Like Pigs* (1958) o *Sergeant Musgrave's Dance* (1959).

<sup>16</sup> Sir Arnold Wesker (Londres, 1932-). Figura clave de la dramaturgia inglesa cuyas obras más conocidas de los años 50 fueron: *Chicken Soup with Barley* (1958), *Roots* (1959) y *I'm Talking About Jerusalem* (1960).

<sup>17</sup> Shelagh Delaney (1938-2011). Dramaturga inglesa que a los dieciocho años sorprendió con una arriesgada primera obra, *A Taste of Honey* (1958), que cuestionaba temas como la raza, la clase social, el género y la orientación sexual en la Inglaterra de los años 50. La obra, que se encuadra dentro de la corriente realista bautizada como *kitchen sink*, recibió el favor de la crítica y el público. Aunque algunas de sus obras posteriores alcanzaron cierto éxito, las últimas décadas la autora se ha dedicado a escribir para la radio y la televisión.

tema de la violencia, pronto le separaron de sus orígenes en el *absurdo* y los *Angry young men*, para inaugurar un nuevo estilo que muchos bautizan como *pinteresque*.

La originalidad de Harold Pinter residía fundamentalmente en sus diálogos. Su uso del lenguaje coloquial, a menudo compuesto por frases deshilachadas y acompañado de pausas y vacilaciones, reflejaba eficazmente la falta de conexión entre los seres humanos que provocaba extrañeza, ambigüedad y multiplicidad de significados. Precisamente de este innovador lenguaje teatral habría de nutrirse más tarde Sarah Kane. El estilo que se ha dado en llamar *pinteriano* o *pinteresque* se manifestó desde sus primeras obras *The Room* (1957) o *The Birthday Party* (1957). Su trabajo dejaba patente un sentido preciso del tiempo y de la plausibilidad escénica probablemente heredado de su formación actoral.

Desde los inicios, Harold Pinter se reveló como un maestro en la presentación del mal potencial, de la violencia latente. Mezcla de realismo y absurdo, sus obras mostraban situaciones cotidianas que derivaban en atmósferas amenazantes. Su producción de los años sesenta nos introducía en un mundo de personajes sin pasado, intrusos y espacios claustrofóbicos que invadiría su trabajo posterior en obras como *The Homecoming* (1965), *Landscape* (1968), *No Man's Land* (1975) o su gran éxito, *Betrayal* (1978).

La década de los sesenta dejó patente que la historia del teatro inglés es también la historia de sus compañías teatrales. La transformación en 1961 del *Memorial Shakesperian* en la *Royal Shakespeare Company* (RSC) dio lugar a una de las mejores compañías teatrales del mundo. Aunando en su seno actores, directores, escritores y diseñadores, la RSC fue responsable de representaciones clave para la evolución del teatro. Decisivo fue, especialmente, el trabajo de Peter Brook, productor y director inglés asociado a la *Royal Shakespeare* desde 1962. Su trabajo contribuyó al desarrollo de la vanguardia teatral al introducir en Inglaterra la obra de Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Jean Genet o Peter Weiss pero fue, sobretodo, inspiradora para el nuevo teatro la introducción de las revolucionarias técnicas del director polaco Jerzy Grotowski y de los fundadores del *Living Theatre*<sup>18</sup>, Judith Malina y Julian Beck. Significativa, sin duda, por su repercusión fue la producción del *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss. Con

---

<sup>18</sup> Compañía de repertorio que entre 1951 y 1970 reivindicó un tipo de drama experimental caracterizado por la confrontación con el público y el desafío a la tradición. Creada en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina, la compañía dedicó sus esfuerzos a dar a conocer la obra de autores como Gertrude Stein, Luigi Pirandello, Alfred Jarry, T.S. Eliot, Jean Cocteau, August Strindberg, Bertolt Brecht, William Carlos Williams o Jack Gelber.

*Marat/Sade* Peter Brook puso en práctica las innovaciones propuestas por J. Grotowski, cuyo teatro buscaba involucrar al público emocionalmente mediante la confrontación con los actores y requería de los intérpretes un entrenamiento vocal y corporal exhaustivo.

Al igual que la metamorfosis de la *Royal Shakespeare*, el esperado establecimiento de la *National Theatre (NT)* supuso una inyección de entusiasmo que abrió la puerta a nuevas tendencias. Tras años de continuas demoras y búsqueda de un espacio propio, el 22 de octubre de 1963, la *NT* vio la luz en el *Old Vic (Royal Victoria Theatre)* apoyada por Lawrence Olivier. Inicialmente, el objetivo de la compañía se centraba en la representación del teatro de William Shakespeare, sin embargo, el éxito de la *RSC* hizo necesario un replanteamiento. La *NT* optó por convertirse en el centro de proyección de éxitos internacionales y reposiciones. Gracias a este enfoque, en el *Old Vic* se presentaron obras experimentales que revelaban un nuevo estilo de escritura, obras tales como *The Royal Hunt of the Sun* de Peter Shaffer<sup>19</sup> o *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) de Tom Stoppard<sup>20</sup>. La labor de la institución del *NT* al convertirse, por un lado, en escaparate del mejor teatro internacional, y por otro, abrir sus puertas al talento nacional ya fuera en escritura, dirección o interpretación, fue fundamental para el avance del drama inglés.

En tan solo cuestión de unas décadas se habían producido cambios sustanciales en torno al teatro que no podían dejar de afectar también a su estructura interna. Figuras como el crítico, el empresario y el representante cobraron una nueva relevancia y jugaron un importante papel en el desarrollo del drama. Esto se hizo patente en los años sesenta con el lanzamiento de un segundo grupo de escritores que sustituyó a John Arden, John Osborne o Arnold Wesker y que compartían representante entre sí, Peggy Ramsay, la agente teatral más relevante no sólo de esa década, sino de las siguientes. Su apasionada entrega al fomento del arte hizo que sus representados sacasen lo mejor de sí mismos sin ceder a presiones económicas o críticas. Peggy Ramsay fomentó la creatividad de autores como Alan Ayckbourn, Peter Barnes, Caryl Churchill o Joe Orton. De entre todos ellos, Joe Orton fue el más destacado del periodo. Su irreverencia y feroz ataque a las apariencias, tan del gusto inglés, continuaba un camino iniciado por

---

<sup>19</sup> Peter Shaffer (Liverpool, 1926-). Dramaturgo inglés reconocido por obras como *The Royal Hunt of the Sun* (1964), *Black Comedy* (1965), *Equus* (1973) o *Amadeus* (1979).

<sup>20</sup> Sir Tom Stoppard (Zlín, 1937-). Dramaturgo y guionista de origen checo caracterizado por su virtuosismo con el lenguaje y el manejo de la estructura. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* debutó en el Festival de Edimburgo y pasó a ser parte del repertorio del *Britain's National Theatre* en 1967. Otros éxitos del autor incluyen: *Jumpers* (1972), *The Real Thing* (1982) y *Arcadia* (1993).

Bernard Shaw y Oscar Wilde. Sus comedias *Entertaining Mrs. Sloane* (1964) o su última obra *What the Butler Saw* (1969) investigaban la figura de la autoridad, la religión, los cambios morales de los 60, la sexualidad y la homosexualidad. Fue *Loot*, sin embargo, la que, bajo su aparente convencionalismo formal, supuso su sátira más irreverente.

También, los años sesenta asistieron al acercamiento de la mujer a la dramaturgia. Siguiendo los primeros pasos transgresores de Shelagh Delaney y Ann Jellicoe en los cincuenta, Doris Lessing o Iris Murdoch realizaron algunas incursiones de éxito en el drama. Si bien es cierto que las voces más *airadas* fueron las de los hombres y la mujer no tendría un papel relevante en el drama hasta algunos años después.

El espacio teatral no podía ser indiferente a los cambios producidos por las nuevas corrientes. Las producciones experimentales imponían un nuevo espacio de cercanía con el público en el que lo inesperado pudiera tener lugar. Así, algunos teatros como el *Octagon Theatre* (1967) empezaron a destruir la tiranía del arco de proscenio. En su lugar, se crearon espacios adaptables que permitían al espectador rodear la acción a la manera de los *happenings*<sup>21</sup> tan en boga en esta década.

Con fuerzas tan renovadas, el teatro inglés clamaba por su emancipación. Algunas voces que planteaban la incompatibilidad de la censura con las libertades de la democracia empezaron a elevarse. Motivada por este clima propicio, la profesión teatral inició una campaña que terminaría por dar fin a la figura del *Lord Chamberlain*.

Hasta este momento aquellas obras más críticas o arriesgadas habían eludido la licencia del censor representándose en pequeños clubs con un público cuidadosamente seleccionado. Sin embargo, por primera vez, dos obras representadas en el *Royal Court* desafiaron abiertamente al censor. Estas obras fueron *A Patriot for Me*, de John Osborne y *Saved*, de Edward Bond, un estudio de la violencia que surge de la injusticia y el ataque a la dignidad humana que se ha convertido en todo un clásico contemporáneo. La tenacidad del *Royal Court* al apostar por la innovación aventurada, en éste y otros momentos de la historia, hizo que fuera posible el avance del drama. En este caso contribuyó de manera definitiva a asestar el golpe de gracia a la censura. Así, casi cerrando la década, la abolición de la figura del *Lord Chamberlain* en 1968 dio comienzo a una nueva era para el teatro británico.

---

<sup>21</sup> Espectáculo sin texto previo donde los artistas improvisan con la colaboración de los asistentes.

Con el fin de la censura se produjo una potente reacción teatral contracorriente estimulada por las oleadas de protestas políticas que tenían lugar en todo el mundo, las visitas de grupos vanguardistas franceses y americanos y el incremento repentino de la cultura alternativa. Los teatros alternativos o *fringe* se multiplicaron convirtiendo en improvisados escenarios sótanos, almacenes y pubs al tiempo que numerosos grupos y laboratorios diversos, algunos con un carácter marcadamente político, proliferaron motivados por la posibilidad de crear y mostrar libremente. Este es también el momento en que, tras catorce años de gobierno conservador, el partido Laborista accedió al poder. Bajo su legislatura tuvieron lugar algunos avances sociales que incluían legislación relativa al aborto, la homosexualidad o la pena de muerte. Sin embargo el gobierno fue incapaz de enfrentar las crisis de los setenta, con sus huelgas y recortes. Un grupo de dramaturgos desilusionados por el fracaso del socialismo y encabezados por Howard Brenton y David Hare, comenzó a escribir movidos por el deseo de cambio político y social. Una segunda tendencia, más centrada en la lucha de clases, el *agitprop*<sup>22</sup>, se sumó a su propósito. Ambos grupos tenían en común el desafío político y la investigación de nuevos caminos de creación que involucraran al autor y al actor. Sin embargo, el *agitprop* se centró especialmente en acercar sus ideas a las zonas del país más olvidadas por el teatro.

A pesar de los avances legales de estos años y de la aparición de algunos grupos teatrales de mujeres que surgieron sobre todo en el *fringe* o teatro alternativo, la mujer no ocupó un puesto de igualdad en el teatro de la época. Caryl Churchill, que partía del tipo de escritura colectiva que propugnaba el *Joint Stock* de David Hare, David Aukin o William Gaskill, denunció la persecución a la mujer y los estereotipos sexuales a los que se enfrentaba con obras como *Vinegar Tom* o *Cloud Nine*. Pero aun así, habría que esperar a los años 80 y 90 para que las mujeres dieran el salto del *fringe* al circuito del teatro comercial.

La crisis económica finalmente hizo mella en el ambiente teatral. El número de espectadores se redujo, Lawrence Olivier dejó el *National* -finalmente ubicado en el South Bank- y el *West End* quedó a la deriva tras la muerte de Hugh Beaumont. Sin embargo, el *Royal Court*, ajeno a la crisis y fiel a sus principios, siguió comprometiéndose con la nueva escritura. Obras tan arriesgadas como el *Lear* de Eward

---

<sup>22</sup> Forma de arte con mensaje político explícito que recibe su nombre de la combinación de los términos agitación y propaganda. Originado en la Rusia pre-revolucionaria para inducir a la acción contra el poder, el término dio paso al teatro politizado y de izquierdas que se extendió por Europa y América a partir de los años 20.

Bond o *England's Ireland* de *Portable Theatre* pisaron sus escenarios por esta época. *Lear* (1971) proponía un escenario histórico y literario que buscaba reflexionar sobre el socialismo más apropiado para el país. *England's Ireland* (1972), obra colectiva del *Portable Theatre* fundado por Howard Brenton y David Hare, denunciaba la injusticia social en Irlanda tras el establecimiento de las tropas y el desmantelamiento del parlamento de *Stormont*. Tras su estela, otras obras se aventuraron a denunciar la conflictiva situación entre Irlanda e Inglaterra. *The Ballygombeen Bequest* (1972) de John Arden y Margaretta D'Arcy o *The Romans in Britain* (1980) del mismo Howard Brenton fueron claros ejemplos.

La actitud arriesgada de estos teatros contrastaba con la anemia del *West End* que tras la muerte de Hugh Beaumont y Noel Coward vagaba en la incertidumbre y seguía anclado en la comedia costumbrista. Tan sólo la obra de Alan Ayckbourn, con su mezcla de humor afilado y su talento para vencer la escasez de medios, consiguió levantar tres obras en un mismo año: *The Norman Conquests*, *Confusions* y *Absurd Person Singular*. Obras que él mismo dirigía y eran interpretadas por actores de su círculo personal. El *West End* hacía mucho que había dejado de ser el foro teatral y sólo el imprevisto fenómeno del musical iba a poder resucitarle.

En 1979, Margaret Thatcher llegó al poder inaugurando una década (1979-1990) en la que el énfasis recayó en la empresa privada y el patrocinio particular a las artes. Con la restricción de las subvenciones, el teatro se convirtió en un producto más del mercado. Compañías amparadas por un gran prestigio como la *Royal* o la *National* no tuvieron dificultades en conseguir ayuda privada, para compañías que asumían más riesgo o trabajaban en ámbitos regionales la situación se volvió mucho más complicada. Ante esta situación era de esperar que el *West End* recurriera a los valores siempre seguros de Alan Ayckbourn, Tom Stoppard o el *musical*, que vivía su gran momento. Hasta dieciséis musicales llegaron a coexistir en cartel en los ochenta. A la cabeza de todos ellos iba *Cats*, basada en la obra de T.S.Eliot, *Old Possum's Book of Practical cats*. El trabajo de empresarios como Andrew Lloyd Webber, productor y compositor, o Cameron Mackintosh aseguró éxitos de taquilla como *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera* (1986) o *Miss Saigon* (1989). El musical parecía convertirse en el auténtico producto nacional pese a que el 44% de los asistentes eran turistas. No es de extrañar que, para muchos, el monopolio del musical acaparara la mayor parte de los teatros e inversiones supusiera el cementerio de la nueva escritura.



Sin embargo, como en otros momentos de crisis anteriores, la dificultad generó el progreso. La escena londinense volvió a disfrutar del gran teatro de actores con interpretaciones memorables como las de Michael Gambon o Judi Dench. Incluso el teatro alternativo del *fringe* superó la crisis reforzando sus filas con la creación de nuevas salas: el *Bush Theatre*, el *Gate Theatre* o el *Orange Tree*.

El teatro minoritario también vivió, por fin, su gran momento. El *teatro gay* que había surgido del movimiento de liberación en los 60 traspasó las fronteras del *fringe* e irrumpió en Londres tras la explosión del sida. Los años 80 contemplaron, finalmente, el afianzamiento de la mujer en el mundo teatral. Directoras como Deborah Warner o Phillida Lloyd alcanzaron gran prestigio a nivel nacional e internacional. Las dramaturgas Sharman MacDonald, Nell Dunn o Sarah Daniels con obras como *Ripen our Darkness*, *The Devil's Gateaway* y, sobre todo, con *Masterpieces* son unos de los ejemplos más claros de este drama por o para mujeres. No obstante, la obra que de manera más efectiva mostró la situación de la mujer fue *Top Girls* (1992), de Caryl Churchill, al poner sobre las tablas las dificultades de la mujer en un mundo de hombres. Las obras de Caryl Churchill (Londres 1938-) denunciaban los abusos de poder y la política sexual contemporánea. Paradójicamente, su crítica mordaz del mercado financiero de Thatcher, *Serious Money*, fue la que consiguió dar el salto del *Royal Court* al *West End* y triunfar en sus empolvados escenarios.

La década de los noventa abarcó el gobierno de John Major (1990-1997) que, al igual que el de su predecesora, estuvo marcado por crisis financieras y recortes. Pese a todo, económicamente se trató de una era muy positiva para el teatro, pues la creación de la lotería nacional, de cuya recaudación una parte sustancial se deriva a las artes, permitió la mayor actividad cultural desde los años sesenta.

El fin de siglo asistió al nacimiento y la profusión de un tipo de teatro innovador no sólo en su tono, sino también en su estructura, y cuyo fin era sacudir al espectador, invadir su espacio y enfrentarle a situaciones y sentimientos incómodos que le obligaran a reaccionar. Un teatro *in-yer-face*<sup>23</sup> y de la experiencia en el que, con frecuencia, se encuadra a Sarah Kane.

Obras cargadas como nunca de imágenes y lenguaje extremo, sentimientos límites, sexo y violencia explícita se sucedieron. Pero el sexo, la violencia o la provocación no eran nuevos en el teatro inglés. Ya el teatro jacobino, fuertemente

---

<sup>23</sup> En la cara, abiertamente agresivo y provocador.

influenciado por las grandes tragedias clásicas, versaba sobre sentimientos extremos y sucesos sangrientos. Nuevos estallidos de violencia escénica habían llegado también de la mano del teatro experimental que a mediados del siglo XX acercó la obra de autores muy diversos como Jean Genet, August Strindberg, Frank Wedekind o Emile Zola a los escenarios londinenses. Trascendental fue, sin duda, en esta evolución de la provocación que situará a Sarah Kane, el nuevo enfoque aportado por el *teatro de la crueldad*.

Los límites de la aceptabilidad habían ido cambiando. En una primera instancia, la confrontación había radicado en llevar a escena situaciones cotidianas, personajes obreros, variantes del inglés dialectal o registros vulgares. En suma, todo aquello que hasta ese momento se había considerado impropio del arte. Más tarde había llegado el momento de la desnudez, del sexo o la homosexualidad. El último paso en el umbral de la provocación había consistido en aportar al cuerpo y la violencia sexual significado político.

Rotos todos los tabúes, perdidas las ideologías y las normas, los noventa vieron la aparición de los *New brutalists* proclamando un nuevo lenguaje y nuevas estructuras impulsados por la representación en Londres de *Angels in America* de Tony Kushner (1992) y *Oleanna* de David Mamet (1993).

La nueva escritura rara vez surgió fuera de los tres grandes *Royal Court*, *RSC* o *National*. Por su parte, el *NT* hizo una gran labor en esta década al acercar al público la obra de Tony Kushner, Robert Lepage o reponer a maestros como David Hare, Harold Pinter o Tom Stoppard. La *RSC* supo hacer de los clásicos auténticos contemporáneos sin distorsionar la esencia de estos y rodeándose de miembros de gran talento que le han llevado a triunfar y ser una de las compañías más admiradas del mundo. Sin embargo, la mayor apuesta por el compromiso y la innovación ha sido la del *Royal Court*. A su labor tenaz se debieron obras que suponían gran provocación y un claro compromiso con la situación política y social que de otro modo jamás habrían llegado a ser representadas. Algunas procedían de talleres grupales como el *Paines Plough* que hallaron su plataforma en el *Royal Court*. Obras que hicieron de los noventa una década dorada como *Road* o *I licked a Slag's Deodorant Stick* de Jim Cartwright, *Our Country's Good* de Timberlake Wertenbaker, *My Night with Reg* de Roger Michell, *Beautiful Thing* de Jonathan Harvey, *Blasted* de Sarah Kane, *The Beauty Queen of Leenane* de Martin McDonagh, *Shopping and F\*\*\*ing* de Mark Ravenhill o *Hysteria* de Terry Johnson. Las voces del extremo. La nueva escritura se abrió paso provocando ese

extraordinario *Renaissance* teatral en el que descubrimos la sorprendente voz de Sarah Kane.



R  
o  
y  
a  
l  
  
C  
o  
u  
r  
t  
  
T  
h  
e  
a  
t  
r  
e



A lo largo de esta sección se analizará la trayectoria de una de las instituciones que más han tenido que ver con la difusión, no sólo de la obra de Sarah Kane, sino del teatro contemporáneo dentro y fuera de las fronteras del Reino Unido: el *Royal Court*.

Durante más de sesenta años, este teatro londinense sede de la compañía teatral *English Stage Company* ha estado a la cabeza de la vida cultural británica. En este tiempo, el *Royal Court* ha seguido una política coherente, arriesgada y, con frecuencia, revolucionaria que ha permitido el desarrollo de algunos de los más importantes movimientos teatrales del siglo XX.

El *Royal Court* siempre ha sido un teatro de contexto y, por tanto, en constante movimiento. Pocos teatros han evolucionado tan conscientes de su relación con los problemas y las posibilidades del presente (Little y McLaughlin, 2007). Establecido desde sus inicios como un teatro de autores, el *Royal Court* ha puesto en escena algunas de las mejores obras de los nuevos talentos de cada época, desde el debut de *Look Back in Anger*, de J. Osborne, hasta el polémico estreno de *Blasted* de Sarah Kane. El temperamento individual, tanto de sus escritores como de sus directores, ha tenido, además, un papel clave en la elección y la presentación de las obras.

La historia del *Royal Court* es, como Max Stafford-Clark reconoce “una historia coherente de propósito, resistencia y resiliencia” (Roberts, 1999) y, aunque esa historia no está exenta de contradicciones, esas mismas contradicciones son, precisamente, las que, en muchas ocasiones, han propulsado a la compañía en su curso, a veces equivocado, pero siempre apasionado (Little y McLaughlin, 2007). De hecho, Stephen Daldry, que estuvo muchos años al frente de su dirección, comentaba que había quien pensaba que, de exprimirse los ladrillos del teatro, de estos saldría sangre:

*This crumbling ramshackle building has the status of a myth. It holds the fingerprints of the greatest writers and actors of our age. One said to me “if you squeeze the bricks, blood would come out”.*

*(Roberts, 1999).*

La andadura del *Royal Court* comenzó en 1888, cuando Walter Emden construyó un teatro bautizado como *Court* en *Sloane Square*, una plaza por entonces alejada del Londres más sofisticado. El sobretítulo *Royal* que hoy acompaña su nombre no llegaría hasta algún tiempo después. El teatro que bajo la dirección de H. Granville-Barker llegó a considerarse el más cálido y acogedor de todo Londres se hizo famoso, en un principio, por las temporadas dedicadas a George Bernard Shaw y al teatro moderno. Sin embargo, en 1935, el *Court* tuvo que reconvertir en cine sus instalaciones para sobrevivir a la crisis y en 1940 se vio obligado a cerrar a causa de los daños provocados por las bombas de la aviación alemana. Tras la guerra, el teatro volvió a abrir sus puertas con una programación basada en musicales ligeros.

Unos años después, en 1952, un cómico de *music hall*, Alfred Esdaile, arrendó el teatro y los terrenos aledaños con el objeto de crear un *club theatre*, un teatro cuyas producciones se presentaran solo para un reducido número de socios y, por tanto, libres de la censura del *Lord Chamberlain*. Para esta nueva aventura, A. Esdaile escogió como director artístico a Oscar Lewenstein. Poco después, el teatro, decorado en el más puro estilo *eduardiano*, cerró temporalmente sus puertas para modernizarse y, entonces sí, conseguir la licencia para realizar representaciones públicas.

Por aquellas fechas, el dramaturgo Ronald Duncan decidió crear una compañía cuyo objeto fuera presentar trabajos no comerciales, además de los suyos propios. La compañía se bautizó como *English Stage Society Ltd.* aunque, tiempo después, pasó a denominarse *The English Stage Company*, nombre que ha conservado hasta el día de hoy. Como director artístico de la compañía, se seleccionó a un hombre que resultaría clave para la trayectoria posterior del *Royal Court*, George Devine.

George Devine acababa de dejar la escuela de teatro del *Old Vic* y ambicionaba seguir con el trabajo que había realizado en ella. Por aquel entonces, George Devine había conocido a Tony Richardson, un productor de la *BBC* con el que compartía su malestar por la ausencia de espacios adecuados al movimiento moderno del teatro. De su deseo mutuo de ofrecer una programación de obra inteligente para un público comprometido nació un *memorandum* que recogía su ideario y en el que, además, se planificaban una compañía permanente de pequeño tamaño y cursos de formación para actores y escritores. La necesidad de una base fija para su proyecto les hizo contactar con A. Esdaile que les ofreció una de las salas de su propiedad: el *Royal Court*.



Cuando, finalmente, el *Royal Court* reabrió sus puertas en 1955 dotado de una subvención de 7.000 libras del *Arts Council*, George Devine marcó un claro propósito para la compañía y el teatro: el *Royal Court* no sería un teatro de productores, ni de actores. Sería un teatro de escritores<sup>1</sup>.

G. Devine se propuso acometer tres frentes principales en su programación: las reposiciones de clásicos -siempre pasadas por el filtro de lo contemporáneo- obras de los grandes renovadores de la dramaturgia del siglo XIX y principios del XX y la nueva escritura. Su visión, no siempre compartida por todos los integrantes del proyecto, consistía en lograr lo que ningún otro teatro estaba consiguiendo hacer de manera constante: presentar todo el espectro de drama contemporáneo. Para ello, G. Devine concibió un programa rico y ecléctico que iba por delante del gusto popular e incluía, desde trabajos formalmente innovadores como el de B. Brecht, G. Büchner, y A. Strindberg, hasta el drama más poético de T.S. Eliot, Christopher Fry, F. García Lorca, L. Pirandello o F. Wedekind. George Devine buscaba crear un estilo realmente contemporáneo, un espectáculo de teatro moderno que tuviera un estilo claramente definido y cuyo su futuro se encontraba en algún punto en un triángulo entre Brecht, Beckett y Ionesco (Roberts, 1999).

Entre las primeras actuaciones de G. Devine en pos de su objetivo, estuvo la de poner un anuncio en la prensa para captar nuevos autores. De entre los setecientos textos que se recibieron entonces, George Devine apostó por una pieza que ya había sido rechazada por grandes del teatro como Lawrence Olivier o Terence Rattigan. Se trataba de una obra que mostraba la frustración de los jóvenes de los años 50 y cuyo título no era otro que *Look Back in Anger*, del veinteañero John Osborne.

La apuesta por *Look Back in Anger* fue para el propio G. Devine, “un tiro en la oscuridad” (Roberts, 1999). Un tiro que, no solo no erró, sino que cambió el curso del teatro contemporáneo inglés. La obra, que obligaba al público a cuestionarse y mostraba la frustración de las nuevas generaciones ante la parafernalia y el anquilosamiento de las tradiciones británicas, ayudó a cambiar las percepciones de la Inglaterra post-imperial, al tiempo que relajó la rigidez de los escenarios al permitir que, por vez primera, se escucharan en ellos expresiones que nunca antes se habían alzado sobre las tablas.

Aunque, en un primer momento, *Look Back in Anger* no resultó un éxito comercial, tras la emisión de un pequeño extracto de la obra en televisión, el teatro se

---

<sup>1</sup> *The Times*, 31 de marzo de 1956.

llenó de jóvenes. El impacto fue tal, que la obra se vio catapultada primero al *West End*, después a *Broadway* y, finalmente, llegó hasta los escenarios de Moscú, Australia o India. Tras el éxito cosechado y el gran efecto producido por la obra en el público y la comunidad teatral, el *Royal Court* se inundó de obras inspiradas por el espíritu y el estilo formal de *Look Back in Anger*; obras que proliferaron de tal manera que el propio jefe de prensa del *Royal Court* acuñó la expresión *Angry Young Man*, joven airado, para referirse a esta nueva generación de artistas que transmitían una insatisfacción similar.

Desde ese momento, el *Royal Court* se llenó de autores y directores politizados que mostraban su descontento por el orden establecido y, de algún modo, la obra de J. Osborne y su visión política pasaron a definir, no solo la imagen, sino también el carácter del teatro que la había catapultado (Hayman, 1972). No obstante, y pese a ese aluvión de airadas voces que poblaron la esfera teatral de la década, Harold Pinter es, con diferencia, el más significativo de todos los dramaturgos que emergieron en aquellos ruidosos 50.

En las mismas fechas en las que explotaba el *movimiento airado*, se produjo otro acontecimiento teatral en el *Royal Court* que también ejercería una gran influencia en el teatro de postguerra británico: la visita del *Berliner Ensemble* de Bertolt Brecht. Su enfoque claramente didáctico, la nueva temática y forma de escenificar e interpretar abrieron nuevas vías de investigación al drama. El emplazamiento de cuestiones socioeconómicas o políticas en la base de una forma de entretenimiento propició la atmósfera necesaria para que escritores posteriores como J. Arden, E. Bond, H. Brenton, D. Hare o T. Wertenbaker pudieran florecer.

Ya desde estos primeros momentos de su historia, el *Royal Court* se mantuvo firme en la intención de ser un teatro de autores. Sus obras desafiaron las convenciones artísticas, sociales y políticas del momento sorteando los límites de lo posible y lo aceptable, lo que suponía, con frecuencia, el enfrentamiento con el *Lord Chamberlain*, encargado de velar por las buenas formas y la corrección en el contenido de las obras de arte.

A fin de facilitar, precisamente, que los nuevos directores pudieran experimentar sin la presión de la censura y dar una oportunidad a obras demasiado arriesgadas para prosperar, en 1957, tomaron forma las *productions without décor* del *Royal Court*. Los *montajes sin decorado* se crearon como una especie de segunda función de la sala en la que las obras se montaban hasta la fase de las pruebas de vestuario. Cada año se produjeron cinco o seis producciones de este tipo que, pese a su atrevimiento o riesgo,

se esperaba pasaran desapercibidas a la función del censor. Autores como John Arden o Doris Lessing participaron en el proyecto e incluso algunas de las obras que se presentaron en él consiguieron tiempo después llegar a representarse de manera completa en el propio *Royal Court*. Este plan pareció funcionar a la perfección hasta la presentación de *Saved*, de Edward Bond, que resultó ser demasiado extrema para representaciones, tanto públicas, como privadas (Little y McLaughlin, 2007).

En esta primera época del *Royal Court* fue cuando empezó a fraguarse, también, el estilo escénico que ha sido sello de marca en muchas de las producciones de su historia. Gran parte del diseño escénico característico de las representaciones del teatro nace del trabajo que Jocelyn Herbert hizo en aquella etapa. De hecho, la escenografía que Jocelyn Herbert diseñó para *Les Chaises* de E. Ionesco estableció una estética todavía identificable en los diseñadores de escena del *Royal Court*. El trabajo de Jocelyn Herbert respondía a dos influencias que procedían del mismo *Royal Court*, la de Margaret Harris, que fuera primera diseñadora de escena del *Court*, y la del propio George Devine. La primera, pretendía integrar la construcción escénica en el diseño e introducir un ambiente fijo en torno a la escena principal que permitiera simplificar y reducir los gastos. G. Devine, por su parte, apostaba por una estética casi transparente que permitiera revelar la esencia de la obra. En realidad, buscaba liberar la escena de la escenografía decorativa naturalista y restaurar nuevamente la escena para el actor y el texto. Conjugando ambas visiones, Jocelyn Herbert supo crear un estilo propio y distintivo aún hoy en día reconocible en el *Royal Court*.

También de la mano de G. Devine surgió en enero de 1958 el primer *Writers group* o grupo de escritores del *Royal Court*. Cada miércoles durante dos años se reunieron en el taller autores establecidos como W. Gaskill o A. Jellicoe, algún que otro detractor como J. Osborne y otros dramaturgos que buscaban investigar en su escritura. Siguiendo el ideario de George Devine, los integrantes del grupo disponían a su vez de pases a las obras y los ensayos de la sala de modo que los dramaturgos fueran parte de la vida del teatro y desarrollaran su instinto teatral mediante la observación de los procesos de producción y del trabajo de otros.

G. Devine siempre reivindicó el apoyo a los autores del *Royal Court* incluso, o especialmente, si su obra fracasaba o no lograba convencer a la crítica, pues si algo había alentado el *Royal Court* en esos años era precisamente “the right to fail” (Little y McLaughlin, 2007). Este derecho a equivocarse hizo que los autores encontraran en el

*Royal Court* el espacio adecuado para la experimentación y posibilitó el avance en las fronteras del drama.

Al final de su primer periodo en el *Royal Court*, G. Devine había conseguido equilibrar las cuentas del teatro y logrado una reputación en el mundo entero. Sobre sus escenarios, la obra de autores como J. Arden, S. Beckett, S. Delaney, E. Ionesco, A. Jellicoe, A. Miller, H. Pinter o A. Wesker había conseguido renovar la escena teatral. Visto por el dramaturgo Arthur Miller, hasta la aparición de G. Devine, el teatro británico parecía anclado en los años 20 y en el *Imperio* y, desde fuera, todas las obras parecían iguales, con un manierismo tan fijado como si fuera *Kabuki* japonés. Liberarse de todo eso había exigido un brazo poderoso, el de George Devine<sup>2</sup>.

Conseguido ese primer objetivo, en su segundo periodo al frente de la dirección artística del *Royal Court*, George Devine decidió marcarse un nuevo reto: las obras presentadas en el teatro debían guardar una estrecha relación con la vida. Pese a que algunos dentro del propio comité del *Royal Court* deseaban seguir hablando de las bondades de la vieja Inglaterra, G. Devine siguió firme a su propósito de hacer que el *Royal Court* fuera por encima de todo “fiel a su misión de descubrimiento y progreso adelantándose a los gustos del público”(Little y McLaughlin, 2007). En los últimos tiempos, G. Devine quiso, incluso, diseñar un espacio mayor de experimentación en la sala en el que pudieran confluir distintas artes que se nutrieran entre sí. Sin embargo, la situación económica del teatro impidió que el proyecto prosperara. A las dificultades financieras se sumó la aparición de desavenencias dentro del propio *Royal Court* e hizo que, cansado y enfermo, G. Devine decidiera dimitir en 1964. Al año siguiente, G. Devine falleció y en su memoria se creaba el *Premio George Devine* al dramaturgo más prometedoro. Premio que, desde entonces, se ha venido otorgando anualmente.

Durante todo el periodo en el que George Devine se había hecho cargo de la dirección del teatro, se habían dado a conocer treinta y siete nuevos autores y se habían representado más de ochenta obras inglesas en el *Royal Court*. Aunque empezaba a sentirse la competencia del *Old Vic* y del teatro regional, el *Royal Court* de George Devine había conseguido, como ninguna otra sala, dinamizar e impulsar el teatro inglés.

Tras la marcha de G. Devine, William Gaskill, que ya había dirigido varias obras en el *Royal Court*, dejó la compañía *National Theatre* del *Old Vic* y pasó a ocuparse de su dirección. Nada más llegar, W. Gaskill comprendió que era necesario replantearse la

---

<sup>2</sup> Fax de Arthur Miller a Giselle Glasman el 23 de septiembre de 1999.

visión del *Royal Court*, pues aquellas preocupaciones que en su momento irritaron a los *Angry Young Men* ya no eran las mismas que se experimentaban en la calle. William Gaskill buscó varias nuevas salidas para el *Royal Court*. En un primer momento se decidió por una programación centrada en la dramaturgia *avant-garde* y el *teatro social*, pero, finalmente, volvió de nuevo sus ojos a los escritores del *Royal Court* y la tradición humanista.

Como anteriormente G. Devine, W. Gaskill mantuvo la idea de crear una compañía de repertorio permanente, pero, pese a acoger a veinticinco actores, la compañía apenas resistió un año en pie debido a la complejidad de encontrar obras que se ajustaran a sus características.

En estos tiempos, muchas de las obras y los escritores que pasaron por el *Royal Court* arrastraron problemas con la censura. Era frecuente que el *Lord Chamberlain* exigiera cortar o corregir los textos dramáticos y, de hecho, fueron varios los autores del *Royal Court* que tuvieron que enfrentarse a acciones legales a causa de sus trabajos. En concreto, tres fueron las obras del *Royal Court* a las que se denegó el permiso de representación, *A Patriot for Me*, de J. Osborne, y dos obras de E. Bond, *Early Morning* y *Saved*.

Una de las maneras de sortear la censura consistía en transformar el teatro en un club privado donde el público debía pagar una cuota, además de su entrada, para asistir. La primera vez que se recurrió a este sistema fue con *A Patriot for Me*, obra de la que la censura exigía retirar tres polémicas escenas.

En el caso de *Saved*, la pieza que volvió a hacer historia del *Royal Court*, W. Gaskill quedó tan fascinado por el texto que decidió arriesgarse a presentarla y dirigirla él mismo. Su estreno en noviembre de 1965 causó un enorme revuelo y ante el ataque de la prensa que la acusaba de ser “la atrocidad más sangrienta hasta entonces conocida”<sup>3</sup> el *Royal Court* salió en su defensa, como tantas otras veces en su historia, y afirmó que la obra no buscaba ser sensacionalista, pero sí impactar, pues su objetivo no era otro que mostrar los efectos de la violencia en la gente corriente. Pese a su alegato, tanto William Gaskill como Alfred Esdaile fueron encausados por representar *Saved* en el *Royal Court* y, ni siquiera testimonios de apoyo como el de Lawrence Olivier pudieron evitar que se les declarara culpables.

---

<sup>3</sup> Cita del *Daily Express* recogida en Roberts, P: *The Royal Court Theatre & the Modern Stage*. Cambridge: CUP, 1999.

No obstante, esta tenacidad y valor del *Royal Court* para representar lo que ahora es un clásico moderno ayudó a impulsar la aparición de una nueva ley teatral que suprimía, en septiembre de 1968, el requisito de la aprobación del censor para la representación de una obra. En 1969 todas estas batallas contra la censura, finalmente, provocaron la abolición de la figura del *Lord Chamberlain* y abrieron una nueva era para el teatro británico.

Durante su etapa al frente del teatro, William Gaskill luchó por proteger el legado dejado por G. Devine en el *Royal Court*. En dicho periodo hubo grandes fracasos de taquilla, pero también se presentaron obras como el *Ubu Roi* de Alfred Jarry o el éxito radiofónico de la BBC, *The Ruffian on the Stair* de J. Orton, además de obras de E. Bond, A. Jellicoe o A. Wesker. No obstante, ninguna consiguió eclipsar a *Saved* como icono del periodo.

Lo que hizo que cambiara sustancialmente la trayectoria del *Royal Court* fue un suceso trágico acontecido en 1967, cuando la parte alta del teatro y el *club* fueron repentinamente reducidos a escombros a causa de un incendio. Sin embargo, William Gaskill supo transformar la desgracia en un giro afortunado y aprovechó la reconstrucción para crear un espacio de investigación teatral que rompiera con el arco de proscenio y en el que hubiera lugar para las nuevas formas que surgían en el teatro contemporáneo. Este nuevo espacio, de tan solo sesenta butacas, se bautizó como *Theatre Upstairs* y abrió sus puertas el 24 de febrero de 1969 bajo la dirección de Nicholas Wright. El *Theatre Upstairs* era el primer teatro estudio anexionado a un teatro en Inglaterra y permitía que el *Royal Court* finalmente se sumara al afán experimentador de otras salas europeas. En realidad, este nuevo espacio lograba dos objetivos, por un lado, experimentar y, por otro, evadir la censura.

Puesto que el *Theatre Upstairs* no recibía ayuda alguna del *Arts Council*, sus producciones debían ser de bajo presupuesto y, por lo general, no duraban más de tres semanas. Entre sus primeros montajes cabe mencionar *The Rocky Horror House* (1973), de Richard O'Brien, y *Owners* (1972), de una nueva autora, Caryl Churchill, que, con el tiempo, llegaría a representar más de quince obras en el *Royal Court*. La programación del *Royal Court Upstairs* era muy variada y contemplaba, desde obras de H. Brenton hasta obras del *music hall*. La nueva sala se convirtió rápidamente en escaparate de nuevos escritores y directores como J. Arden o S. Sephard, y, al ser un espacio más arriesgado e innovador que su *hermano mayor*, algunos autores no del todo integrados dentro del *Royal Court*, como H. Barker, D. Hare o E. Ionesco encontraron su sitio en

él. El *Theatre Upstairs* terminó convirtiéndose en un espacio de referencia para la experimentación, aunque hubo algunas temporadas dentro de la historia del *Royal Court* en las que el *Theatre Upstairs* hubo de cerrar sus puertas temporalmente, o bien por no agradarle a algún director en concreto, o bien por las presiones económicas sobre la sala.

Entre 1969 y 1972, el *Royal Court* pasó a ser dirigido conjuntamente por un equipo compuesto por tres directores Lindsay Anderson, William Gaskill y Anthony Page que, con frecuencia, ofrecían visiones muy dispares sobre cuál debía ser la programación o las metas del teatro. L. Anderson, en concreto, no estaba muy a favor del teatro político y esa fue la razón por la que obras de H. Brenton o D. Hare, por ejemplo, se excluyeran de la programación.

En esta época empezó a sentirse en el *Royal Court* la competencia de compañías que podían permitirse experimentar en pequeños espacios y con menor inversión. El *National Theatre* también parecía ganarles al acoger obras de autores que en su día lo habían sido del *Royal Court*. Parecía que el *Royal Court* estaba perdiendo el monopolio que había ejercido hasta entonces sobre la nueva escritura. Mientras, el *Theatre Upstairs* bullía de obra experimental gracias a una mayor flexibilidad y su carácter más mínimo. Era un espacio alternativo y flexible y aunque impulsaba una perspectiva minimalista, también animaba la creación colectiva. El *Theatre Upstairs* sirvió en estos años de plataforma para compañías alternativas como *Portable Theatre* o *Traverse Theatre Workshop*.

La realidad era que los autores habían ido cambiando y el *Royal Court* debía hacerlo también. El *Royal Court* necesitaba acercar su sala principal a la filosofía del *Theatre Upstairs*. Para ello, W. Gaskill creó el *Come Together Festival* de teatro alternativo, en el que se realizaron obras de creación colectiva a cargo de dramaturgos como H. Brenton, B. Clark y D. Hare. Se impulsó, además, especialmente la dramaturgia más joven mediante varios programas y certámenes. El programa para jóvenes dramaturgos se fusionó con el *Young People's Theatre Scheme*, que desde 1960 trabajaba para enseñar al público más joven a apreciar críticamente el teatro y les permitía participar de la creación teatral del *Royal Court*. En esta misma dirección se creó un concurso para dramaturgos menores de dieciocho años cuyas obras pasaban a representarse con posterioridad en el *Theatre Upstairs* y se decidió establecer, además, un festival de escritura joven con carácter bianual que ha sido responsable del

lanzamiento de autores como Hanif Kureishi, que fue el primer escritor en residencia del programa becado por el *Arts Council*.

Otro de los objetivos del nuevo programa para jóvenes del *Royal Court* consistía en ofrecer oportunidades a nuevos actores. Desde los inicios, la interpretación de los actores del *Royal Court* había sido tan rompedora como su escritura, pues las nuevas obras que el teatro introducía habían demandado nuevas formas interpretativas y, según el crítico Irving Wardle, esto llevó a la aparición de un estilo que desafiaba el código tradicional de la interpretación clásica, más centrada en reflejar las vidas improductivas del público ocioso (Little y McLaughlin, 2007). Debido a que muchas de las obras del *Royal Court* solían representar a la clase trabajadora, los actores debían ser menos clásicos e incluso introducir registros regionalistas en su interpretación, cosa impensable hasta ese momento. Más que un nombre famoso o conseguir una buena recaudación, el *Royal Court* buscaba que el actor fuera la encarnación del verdadero espíritu de la obra.

Entre los años 1975 y 1979 el *Royal Court* atravesó tiempos tempestuosos que coinciden con la dirección de Oscar Lewenstein cuya procedencia, no del mundo del arte, sino de la administración, le valió la oposición de muchos de los integrantes del *Royal Court*. Aunque programó eficientemente algunas obras de E. Bond, C. Hampton, J. Osborne o D. Storey e introdujo a nuevos autores como B. Friel o R. Holman en el *Theatre Upstairs*, nunca se le terminó de aceptar. Curiosamente, en su periodo se hicieron algunas de las mejores representaciones del *Royal Court*.

Por su propia vivencia personal de recién llegado a Inglaterra, Oscar Lewenstein tenía una visión de la misma que no solía coincidir con la visión crítica de los autores, por lo que, con frecuencia, desconfiaba del teatro de carácter más político y, durante su periodo al cargo del teatro, evitó conferir significado político al trabajo del *Royal Court*. Sí quiso, sin embargo, ampliar la magnitud cultural y social de la obra presentada en él. Oscar Lewenstein traía a sus espaldas la dirección del *Unity Theatre* y el *Working Class Theatre* de Glasgow y apostaba claramente por un tipo de teatro que reflejara las nuevas tensiones, incertidumbres y posibilidades que la aparición de la Inglaterra multicultural generaba. Esta inclinación le hizo apoyar especialmente la obra de autores irlandeses y de minorías étnicas. Durante su dirección, el *Royal Court* puso en escena trabajos de autores como J. Kani, M. Matura o W. Ntshona. Se dedicó un ciclo completo a Athol Fugard, cuya obra trataba sobre Sudáfrica y el *apartheid* y se presentó una obra colectiva sobre *la cuestión de Irlanda del Norte, England's Ireland* de H. Brenton, D.



Hare y D. Edgar. Oscar Lewenstein fue, además, un gran defensor de J. Orton, al que muchos se oponían.

Estos fueron asimismo los años en los que se afianzó la posición de la mujer en el mundo teatral. Por primera vez en la historia del *Royal Court* también una mujer alcanzó en este periodo la *dramaturgia en residencia*. Esta mujer no era otra que Caryl Churchill. Coincidiendo en el tiempo, la dirección literaria del *Royal Court* fue igualmente asumida por otra mujer, A. Jellicoe. Parecía que las cosas estaban cambiando. Gracias a su denodado esfuerzo, O. Lewenstein logró mantener durante su dirección la identidad del *Royal Court* como líder de la nueva escritura. No obstante, su afán por apoyar a autores desconocidos provocó un gran déficit financiero al final de su periodo. Entre 1975 y 1979 Nicholas Wright, que había sido director de casting, asistente de dirección y primer director del *Theatre Upstairs*, junto con Robert Kidd, ayudante de director de escena, y ayudante de dirección con W. Gaskill, sucedieron a O. Lewenstein en la dirección del *Royal Court*. Ambos se propusieron un ambicioso programa de nueva escritura que, finalmente fue necesario recortar por falta de presupuesto para acometerlo. La situación era tal, que se llegó incluso a tener que cerrar el *Theatre Upstairs* para poder mantener la sala principal.

En este periodo se pusieron en escena obras de compañías *Joint Stock*<sup>4</sup> y grandes autores como H. Barker, S. Beckett, D. Hare, M. Matura o D. Storey, pero ello no bastó para controlar el déficit económico. El recurso, utilizado en otras etapas, de paliar las crisis económicas y los desastres de la taquilla mediante la transferencia de obras al *West End* había dejado de ser viable, pues el *West End* se había vuelto más conservador. A los graves momentos económicos, se sumaron, además, las tensiones internas y las presiones del *Arts Council*, que se tradujeron en una de las etapas más complicadas para el *Royal Court*. Nuevamente el *Royal Court* se vio obligado a cambiar las riendas de manos y, contra todo pronóstico, el nuevo director, Stuart Burge, que había sido director artístico del primer teatro cívico en *Hornchurch* y el nuevo teatro de *Nottingham*, supo resistir los apremios del *Arts Council*.

Entre los planes iniciales de S. Burge se encontraba el establecimiento de una compañía permanente. No obstante, las cuestiones financieras impidieron, nuevamente,

---

<sup>4</sup> Compañía fundada en 1974 por David Aukin, David Hare y Max Stafford-Clark. Centrada en la producción de nueva escritura, su trabajo se realizaba a través de talleres de investigación en los que actores y directores trabajaban en estrecha colaboración con los autores. Entre sus producciones más significativas se encuentra *Cloud Nine* de Caryl Churchill.

su materialización. La solución para el *Royal Court* pasó, finalmente, por programar producciones externas y reducir los costes de producción de las propias. A pesar de tener que afrontar una precaria situación económica, Stuart Burge consiguió presentar buenos ejemplos de nueva escritura en su periodo. Algunos de ellos, como *Inadmissible Evidence* de J. Osborne o *Cloud Nine* de C. Churchill, obtuvieron un gran éxito y hoy ya se consideran clásicos del teatro contemporáneo británico.

Finalizando la década, asumió la dirección del *Royal Court* uno de sus directores más duraderos, Max Stafford-Clark, que pasó un total de catorce años al frente de la institución. Este largo periodo en el que se dieron, como en épocas anteriores, dificultades financieras y desencuentros con el *Arts Council* que llegó incluso a plantear el cierre del teatro a mediados de los 80, fue, sin embargo, una etapa de grandes descubrimientos artísticos, en especial, dentro de la dramaturgia femenina, que cosechó importantes éxitos coincidiendo con los impulsos del movimiento feminista.

Max Stafford-Clark traía consigo una gran experiencia teatral, pues había dirigido el teatro *Traverse* de Edimburgo y había colaborado con David Hare y David Aukin en *Joint Stock*. Precisamente, fue su trabajo con *Joint Stock* el que le hizo entrar en contacto por vez primera con el *Royal Court*. Pese a estos antecedentes, no todos en el *Royal Court* estaban satisfechos con su elección. De hecho, algunos de los grandes del *Court*, como J. Herbert, se manifestaron abiertamente contra él.

Durante estos años se dejaron sentir en el teatro los efectos de la *era Thatcher* y las crecientes tensiones con el *Arts Council*, que amenazaba con retirarles la subvención. Los recortes en las ayudas y el incremento de los gastos hicieron peligrar, de hecho, la supervivencia del teatro. Los números hablaban por sí solos. En 1975 el *Royal Court* ponía en escena dieciocho obras al año, en 1985 solo podía permitirse ocho. Desde hacía unos años resultaba, como ya se ha citado, imposible recurrir al *West End* como fuente de ingresos. Ante una situación tan desesperada, Max Stafford-Clark se propuso realizar una campaña de apoyo al *Royal Court* y escribió cartas a L. Olivier, a J. Guielgud, a los directores del *National Theatre* y la *Royal Shakespeare Company*. Todos ellos expresaron su apoyo y manifestaron que el cierre del *Royal Court* sería un absoluto desastre para toda la vida teatral del país: “It would be nothing short of calamitous for the British theatre if such matchless standards were to be so carelessly discarded” (Little y McLaughlin, 2007).

El *Arts Council* se vio, finalmente, obligado a retirar la propuesta de cierre y en 1989 el *Royal Court* recibía el mismo estatus de *nacional* que sus *rivales*, la *Royal Shakespeare Company* y el *National Theatre*. La valiente actitud tomada por Max Stafford-Clark en esta etapa, ayudó a perfilar una nueva escritura que llevaría a la cosecha dorada de los 90. Max Stafford-Clark trajo al *Royal Court* una nueva metodología en el tratamiento de las obras que desembocó en algunas de las mejores producciones de su historia. El acento se colocó en la creación de las obras desde sus cimientos, haciendo que actores y directores se implicaran en esa construcción. Max Stafford-Clark apostó por las obras comprometidas con el mundo contemporáneo, la política y la economía de este. Fomentó un pequeño grupo de autores emergentes entre los que se encontraban Jim Cartwright, Sarah Daniels, Andrea Dunbar o Hanif Kureishi, que había mandado su primer manuscrito al *Royal Court* con solo dieciocho años. Por su parte, Jim Cartwright, se dio a conocer con *Road* (1986), una obra que presentaba a un grupo de personajes que vivían en una calle y que, pese a la aparente falta de narrativa, estaba cargada de realismo poético y toques de comedia brutal que fascinaron a público y crítica por igual. De hecho, en poco tiempo, *Road* se transfirió al *Theatre Downstairs* y se convirtió en un clásico del periodo. *Road* fue, curiosamente también la primera obra que Mark Ravenhill, otra de las grandes revelaciones posteriores del *Royal Court*, fue a ver a la sala. La obra le impactó tanto que le hizo querer dedicarse al teatro. Según el autor, había algo en su escritura e interpretación que era vigoroso, comprometido y real de una forma que no había visto antes en el teatro. De hecho, según él mismo explica, fue una de las cosas que le hizo querer trabajar en el teatro (Little y McLaughlin, 2007).

Tanto *Road*, de Jim Cartwright, como el mayor triunfo del *Royal Court* en los 80, *Our Country's Good*, que realizaba los beneficios educativos y civilizadores del drama, enfatizaron el compromiso político del teatro. Cuando a finales de los 80 se dio el colapso de los regímenes comunistas por toda Europa y la caída del muro de Berlín, el *Royal Court* reafirmó su compromiso con la escritura política y el nuevo drama. Incluso autores como H. Brenton y C. Churchill participaron en la realización de una serie de piezas cortas que analizaban los acontecimientos políticos y sociales clave de la década. En el tiempo en que M. Stafford-Clark llevó las riendas del *Royal Court* también se pusieron en escena otras obras clave para la historia del *Royal Court* como

*Insignificance* (1982) de Terry Johnson, *Victory* (1983) de Howard Barker o *Rat in the Skull* (1984) de Ron Hutchinson.

Paradójicamente, una de las representaciones de esta etapa que debería haber supuesto un gran éxito para el *Royal Court* como era *Restoration* (1981), de E. Bond, supuso, sin embargo, un revés para el teatro, pues acabó con la amistad entre Max Stafford-Clark y el autor e hizo que este último diera definitivamente la espalda al *Royal Court*.

Con su programación, Max Stafford-Clark consiguió mantener viva la visión que George Devine había proyectado para el *Royal Court*: poner la nación sobre las tablas y producir obras que cuestionaran y examinaran los desafíos de su tiempo. La llegada de Max Stafford-Clark al *Royal Court* como director artístico había seguido a la popularización del movimiento de la mujer de los 70 y al crecimiento de compañías teatrales integradas por mujeres. *Top Girls* fue el primer movimiento evidente que el *Royal Court* hizo en la dirección del feminismo seguido por la polémica *Masterpieces* de Sarah Daniels. *Top Girls* (1982) era, desde luego, otra de esas obras que, sin duda, tomaba la temperatura de la época. La obra, que fue dirigida por el propio Max Stafford-Clark, analizaba el impacto público y privado del capitalismo en las mujeres de finales del siglo veinte mediante la reunión de dieciséis mujeres provenientes del siglo noveno a la actualidad en una gran audacia estructural que diluía las fronteras del tiempo y la convención que dejó perpleja a la crítica y fue todo un triunfo en Gran Bretaña y fuera de sus fronteras.

Por su parte, *Masterpieces* (1983) había aterrizado en el *Royal Court* precedida por la controversia que había generado en el *Royal Exchange* de Manchester. La obra, que examinaba la pornografía como una forma ritualizada de violencia contra las mujeres y exploraba la distorsión de las emociones humanas, causó gran enfado e incomodidad en el público. Sin embargo, su éxito consiguió reducir el déficit del *Court* e hizo que Sarah Daniels recibiera un premio a la dramaturga más prometedora del 1983.

Parece que, el *Court* fue, según Timberlake Wertenbaker, el primer teatro en darse cuenta que “había mujeres ahí afuera que podían escribir y, sobre todo, que había un público para esas mujeres”(Stephenson y Langridge, 1997:137). Aunque este apoyo del *Royal Court*, como su director Max Stafford-Clark argumentaba, bien hubiera podido deberse simplemente a una cuestión oportunista, pues la obra feminista escrita

por mujeres era muy rentable, lo cierto era que, en aquel momento, las obras más emocionantes y vitales estaban siendo escritas por mujeres<sup>5</sup>.

Entre el 1959 y el 1980, tan solo el 8% de las obras presentes en el *Court* habían sido escritas por mujeres y, de estas, un tercio habían sido escritas por dos autoras: A. Jellicoe y C. Churchill. De 1980 a 1989 esta cifra pasó a ser del 29%. El panorama había variado tanto, que, a finales de los 80, ni las escritoras, ni las directoras sentían ya la necesidad de insistir en su género o en sus credenciales feministas, sino todo lo contrario. De hecho, cuando por vez primera se produjo en el *Royal Court* la situación de tener seis obras seguidas escritas por mujeres y se propuso hacer una mesa redonda de análisis, las protagonistas se negaron por entender que no debían ser tratadas fuera de lo normal.

La década de los 80 vio el trabajo de autoras como April de Angelis, Clare McIntyre, Phyllis Nagy o Louise Page. Obras que como *Low Level Panic* (1988) de Clare McIntyre examinaban la sexualidad postfeminista y hablaban de la búsqueda de la identidad femenina en un mundo donde la mujer perfecta es la página central de una revista porno o que suponían en sí mismas, como en el caso de *Hush* (1992), de April de Angelis, un desesperado grito de ayuda ante la herencia de desorientación y confusión recibida de la generación anterior<sup>6</sup>.

La dramaturga Phyllis Nagy, llegada del *New Dramatists* de Nueva York, aportó un estilo metafórico e idiosincrático cuyo impacto le llevó a producir hasta cuatro obras más en los siguientes seis años. *Weldon Rising* (1992) supuso el primer contacto con el *Royal Court* y dividió a crítica y público con su exploración de la respuesta del ser humano ante la violencia homófoba. El *Royal Court* de Max Stafford-Clark volvió a bullir de nueva vida, y para muchos -como Lesley Sharp, actriz de muchas producciones del *Court*- estar en el *Royal Court* a mediados de los 80 era sentirse en el epicentro del universo teatral (Little y McLaughlin, 2007). La influencia internacional del trabajo producido por el *Royal Court* cada vez era más evidente. Como el propio Max Stafford-Clark reconocía satisfecho “What the *Royal Court* does the whole world watches” (Little y McLaughlin, 2007). Prueba de esta dimensión internacional fue la supervivencia de una de las propuestas que surgieron a finales de este periodo y que terminaría siendo uno de los proyectos más ambiciosos del *Royal Court*: su programa internacional de intercambio o *International Exchange Programme*.

---

<sup>5</sup> *Time Out*, 30 de agosto-5 de septiembre de 1984.

<sup>6</sup> El crítico John Peter en el *Sunday Times*, 16 de agosto de 1992.

La idea surgió en 1989 cuando la que fuera directora del *Young People's Theatre*, Elyse Dodgson, empezó a realizar una serie de talleres internacionales en el *Royal Court* con el fin de poder recaudar algunos fondos. Esta tentativa que iba a ser temporal se convertiría poco después en uno de los mayores éxitos del *Royal Court*, su escuela internacional. Cuando en 1993 Stephen Daldry asumió la dirección artística del *Royal Court*, quedó fascinado con el programa y, en especial, con la implicación de grandes autores como C. Churchill, D. Hare o H. Pinter en esa “increíble reunión de mentes”<sup>7</sup>. S. Daldry se propuso dar al programa una mayor proyección y convertirlo en un verdadero trampolín para los autores internacionales. Para ello, solicitó ayuda a la *Unión Europea* y consiguió que el *British Council* se comprometiera a colaborar a condición de profesionalizar el programa. En sus primeros tiempos, tan solo contaron con cinco autores en residencia pero, en 1993, el programa ya acogía autores de once nacionalidades distintas.

Si en los años 80 el *Royal Court* había conseguido navegar contra la corriente de comedias amables y musicales que poblaban la escena teatral londinense y apostar por obras que cuestionaban y desafiaban, en los 90, el *Royal Court* de S. Daldry recuperó toda la furia de los *airados* 50. Antes de que Stephen Daldry asumiera *Court* a instancias de Jocelyn Herbert y Lindsay Anderson la dirección artística del *Royal* en 1993, Daldry ya se había encargado de darle un nombre al *Gate Theatre*. Era un hombre de teatro; su madre provenía del mundo del cabaret y él mismo había estudiado teatro e, incluso, había trabajado en un circo. Como su predecesor, ambicionaba un teatro que no fuera mero entretenimiento, sino una herramienta para transformar y cambiar la sociedad y creía que, como demostró, la nueva escritura florecería si el teatro ofrecía el contexto adecuado para ello. En su nueva andadura, Stephen Daldry reclutó a James Macdonald como asociado y decidió no esperar a la aparición de buenas obras, sino encargárselas directamente a los autores. Aunque algunas de las piezas clave del periodo surgieron fuera del *Royal Court*, Stephen Daldry consiguió de todos modos llevarlas al *Royal Court* y, desde ahí, catapultarlas al resto del mundo.

La programación que Stephen Daldry propuso a lo largo de estos años era tan ecléctica e imprevisible que resultaba sorprendente para el público. De hecho, la

---

<sup>7</sup> Declaraciones de Elyse Dodgson, directora de los talleres internacionales del *Royal Court* desde 1989 recogidas en Little y McLaughlin (2007).

filosofía de estimular y sorprender siempre presente en sus decisiones es lo que permitió allanar el camino al nuevo movimiento a punto de surgir, el movimiento *in-yer-face*.

Aunque S. Daldry apostaba por mantener una programación caracterizada por su internacionalidad, fue la presencia de nuevo drama inglés lo que definió su mandato e hizo que el teatro recuperara la posición de liderazgo de la vanguardia que le había caracterizado entre 1956 y 1965. El teatro de los 90 supo transformar la debilidad en fortaleza. Ante los recortes en las subvenciones y la falta de medios, el mundo teatral respondió con una explosión paradójica de creatividad. Las primeras obras en despuntar en el *periodo Daldry* fueron obras que resaltaron por su gran controversia como *The Treatment* de Martin Crimp, que hablaba del entretenimiento como consumo, *Hysteria* de Terry Johnson, *Some Voices* de Joe Penhall, *Essex Girls* de Rebecca Prichard o la controvertida *Oleanna* de D. Mamet que Harold Pinter dirigió. la verdadera polémica llegó, no obstante, con el estreno de *Blasted* de Sarah Kane.

*Blasted* había llegado al *Royal Court* a través de la agente de Sarah Kane, Mel Kenyon, que, impactada por la obra, decidió enviar la primera parte del texto a James Macdonald para su consideración. El director reconoció de inmediato el valor de *Blasted* y decidió entrevistarse con Sarah Kane y planificar una lectura dramatizada del texto. *Blasted* era una obra comprometida que era capaz de hablar de política desde lo estrictamente personal y, el hecho de que *Blasted* se centrara en el conflicto yugoslavo, un problema que nadie en la esfera teatral inglesa estaba teniendo el valor de tratar, convenció a James Macdonald. Cuando algunos miembros de su equipo manifestaron sus dudas y le plantearon que no sabían si serían capaces de interpretarla, James Macdonald se dio cuenta de que *Blasted* realmente podía llevar a la gente a sitios donde puede que no quisiera ir (Little y McLaughlin, 2007). A pesar del decidido apoyo de James Macdonald, fue necesaria la intervención de voces como la de C. Churchill para que *Blasted* terminara siendo representada en el *Theatre Upstairs*.

En su estreno, la prensa se ensañó con *Blasted*. En un ataque masivo hacia la autora y la obra semejante al experimentado por *Saved* décadas antes. De ella se criticaron el abuso, para muchos injustificado, de la violencia y su falta de ortodoxia formal. De hecho, todavía fueron necesarios unos cuantos años para que se reconociera el talento y la maestría de Sarah Kane.

La presentación de *Blasted* en el *Royal Court* marcó el pistoletazo de salida que propulsó a toda una generación de escritores e hizo de nuevo bullir al *Court* de frenética actividad. El *Royal Court* de Stephen Daldry se pobló de una joven generación de

airados y muy ruidosos dramaturgos entre los que destacaron Jez Butterworth, Sarah Kane, Martin McDonagh, Anthony Neilson, Joe Penhall o Mark Ravenhill. Una generación que enfrentaba e incomodaba al público con imágenes de una sociedad violenta con graves problemas de comunicación.

Entre 1993 y 1998, Stephen Daldry continuó el compromiso de Max Stafford-Clark para con la dramaturgia femenina y el número de dramaturgas y dramaturgos experimentando en el *Theatre Upstairs* llegó a estar totalmente equilibrado. Entre las dramaturgas más destacadas estaban Clare McIntyre, Phillis Nagy, Rebecca Prichard o Judy Upton sin embargo, los principales hitos de los noventa fueron otros, fundamentalmente: *Blasted*, *The Beauty Queen of Leenane* y *Shopping and F\*\*\*ing*.

*The Beauty Queen of Leenane* llegó directamente de Galway al *Theatre Upstairs* y fue, posteriormente catapultada primero al *Royal Court Downstairs* y, después, a toda Irlanda e incluso Broadway, donde se mantuvo en cartel hasta la llegada de otro hito teatral, *The Weir*, de Conor McPherson, en julio de 1997. La obra, que sucedía en una pequeña población del oeste irlandés retrataba la relación brutal entre una solterona y su manipuladora madre e indagaba en muchos de los clichés culturales de la Irlanda más rural, mezclando pinceladas de humor negro y maltrato en el escenario doméstico. Tras su paso por el *Royal Court*, *The Beauty Queen of Leenane* ganó numerosos premios, incluido el *George Devine Award*, fue traducida a veintiocho idiomas y fue producida en treinta y nueve países.

En el caso de la icónica obra de Mark Ravenhill, *Shopping and F\*\*\*ing* (1996), Max Stafford-Clark y Stephen Daldry reconocieron al instante el potencial de la obra y su capacidad para retratar los tiempos presentes pues su investigación de las relaciones humanas y las transacciones parecía capturar de algún modo el espíritu de los 90<sup>8</sup>. La crítica visceral que la obra hacía del consumismo la convirtió en un clásico del *Court* de finales del siglo XX. Sus personajes, londinenses sin trabajo, sin ninguna satisfacción personal o laboral y carentes de convicciones políticas o religiosas hicieron que muchas voces críticas vieran la obra como un malgasto de los fondos públicos. El *Royal Court*, no obstante, defendió la obra a capa y espada, incluso su polémico título, por ser, en opinión de Max Stafford-Clark, una descripción precisa de una generación cuyas creencias y preocupaciones aparecen reflejadas y capturadas con exactitud en el título (Little y McLaughlin, 2007).

---

<sup>8</sup> Declaraciones de Stephen Daldry y Mark Stafford-Clark al *Evening Standard* el 20 de febrero de 1997.



En 1995 el *Royal Court* recibió, no obstante, un duro varapalo cuando los técnicos decretaron que el edificio estaba en un pésimo estado y debía cerrar en un plazo de dieciocho meses. El *Royal Court* llevaba mucho tiempo necesitando una reforma que nunca podía acometerse por falta de fondos. Pero, a principios de los noventa, su estado estaba, ciertamente, a punto de incumplir las normas de seguridad e higiene.

*The theatre's lighting system was old and untrustworthy (...) Moreover the drains, which Granville Barker hated in the early 1900s, still flooded the stalls and understage; the creak of the seats which Bernard Shaw got irate over in 1906 infuriated Harold Pinter in 1994; the dressing rooms which Laurence Olivier said were 'slightly worse than Blackpool's were in 1932', were in a sorry state; the office space had ceased to be functional. Audience facilities had become unacceptable.*

*(Little y McLaughlin, 2007).*

El *Royal Court* debía ser renovado o desaparecer. Finalmente, el 24 de marzo de 1996, se dieron las circunstancias propicias para que el *Royal Court* acometiera una ambiciosa renovación. Para que esto fuera posible, las dos salas del teatro se vieron obligadas a trasladarse transitoriamente a dos teatros sitos en el *West End*: el *Ambassadors* y el *Duke of York*. En estas salas se produjeron algunos de los grandes éxitos del *Royal Court* y no hay mejor ejemplo que la primera obra en representarse en el *West End*, que no fue otra que *Shopping and F\*\*\*ing*. Desde ambas salas, la *English Stage Company* amplió su trabajo representando cada vez más obras, no solo procedentes de Gran Bretaña, sino de todo el mundo gracias el programa internacional de captación de nuevas voces fuera de las fronteras británicas.

En los últimos años de S. Daldry al frente del *Royal Court*, destacaron grandes obras como *East is East* de Ayub Khan-Din, que reflejaba la lucha entre la tradición y la rebelión en el seno de una familia pakistaní, *Attempts on Her Life* de Martin Crimp, *The Censor* de Anthony Nielson, o *Ashes to Ashes* de H. Pinter. En concreto, *The Censor* provocó en el público una gran reacción en parte provocada por la disposición escénica de la sala, que había sido transformada para albergar tan solo sesenta butacas y hacía que la proximidad en las escenas sexuales incomodara. Otra obra que quiso experimentar con el espacio teatral fue otro de los grandes logros de periodo, *The Weir*

(1997) de Conor Mcpherson. *The Weir* relataba la llegada de un forastero a la taberna de un pequeño pueblo irlandés, por lo que el escenario se dispuso como si fuera un pub en el que se sentaron actores y público por igual, convirtiendo la experiencia en colectiva. Tras su éxito en el *Ambassadors*, *The Weir* pasaría después a la sala principal del *Royal Court*, temporalmente en el *Duke of York* y de ahí a Broadway. *The Weir* recibió uno de los premios teatrales más importantes: el *Lawrence Olivier Award*.

Otra de las grandes piezas del periodo, *Attempts on Her Life* (1997), de Martin Crimp respondió a un encargo del propio teatro. Se trataba según el propio autor de una anti-obra, un texto polimorfo, cambiante y abierto en el que no existía caracterización al uso. La puesta en escena, también muy innovadora, reflejó los cambios de la obra mediante una producción igualmente cambiante, en la que la perspectiva con la que se veía también iba variando en función de elementos como la luz y el sonido. Como el propio Ian Rickson reconocía, las antiguas formas *shavianas* en las que el dramaturgo ofrecía un diagnóstico social ya no tenían nada que decirle a los autores, que veían en la selección de pequeños fragmentos sugerentes y vívidos una forma más adecuada para dramatizar una cultura compleja y desintegrada (Little y McLaughlin, 2007). Precisamente esa fragmentación y deconstrucción de la narrativa y el personaje que proponía *Attempts on Her Life* inspiró el siguiente trabajo de Sarah Kane, *Crave*.

La incesante actividad del *Royal Court* en esta década de nuevas revelaciones teatrales y visceralidad fue reconocida con el premio de teatro europeo *New Realities* en abril de 1998 por su labor de descubrimiento de una nueva generación de autores británicos. Ese mismo año, Stephen Daldry decidió dejar su labor en el *Royal Court* para iniciar su carrera en el cine e Ian Rickson, que ya llevaba varios años dentro del *Royal Court* desde que llegara para dirigir la exitosa *Mojo* de Jez Butterworth, le sucedió al frente de la *institución*. Los ocho años en los que Ian Rickson se encargó de la dirección del *Royal Court* fueron, según M. Billington, *a polite era*, una etapa presidida por las buenas formas (Little y McLaughlin, 2007). Ian Rickson consiguió equilibrar las posturas extremas de sus predecesores inmediatos, y, además, mantener una buena relación con la *English Stage Company*, lo que suponía toda una novedad. Durante su periodo, el *Royal Court* se volcó en desarrollar obra nueva y afianzar el trabajo de sus autores, pues Ian Rickson quería asegurarse de que los descubrimientos de su predecesor como Sarah Kane o Mark Ravenhill encontraban en el *Royal Court* espacio para seguir investigando y produciendo sus trabajos. Su máximo deseo era “to

transfer the energy from the Theatre Upstairs to the Theatre Downstairs and help create a culture where writers could develop bodies of work” (Little y McLaughlin, 2007:370).

La primera producción de Ian Rickson desde que asumió la dirección fue *Cleansed*, tercera obra de Sarah Kane. El diseño escénico de la obra, nuevamente dirigida por J. Macdonald, corrió a cargo de Jeremy Herbert y supuso una de las producciones más caras del *Court*. James Macdonald volvería a dirigir a Sarah Kane en junio de 2000, cuando el *Royal Court* produjo la última obra de Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, escrita poco antes de morir. Meses después, antes de iniciar su gira por Estados Unidos, la obra se transfirió al *Theatre Downstairs* para formar parte de un ciclo sobre la autora en 2001. A *Cleansed* le sucedieron en el *Royal Court* grandes obras de David Hare, David Mamet o Simon Stephens.

En el periodo en el que Ian Rickson estuvo al frente del *Royal Court*, también se hicieron movimientos para seguir el plan trazado por G. Devine para mantener en el teatro una corriente internacional. Gracias a su departamento internacional, llegó al *Royal Court* la obra traducida de escritores como Marcos Barbosa, Jon Fosse, Amir Reza Koohestani, Juan Mayorga, Christophe Pellet, Marius Von Mayenburg o Vassily Sigarev. En un principio, el *Court*, con su estética austera, se había resistido a los experimentos multimedia de Europa del Este, pero cuando emergieron del comunismo y el engrandecimiento de la *Unión Europea* creció la curiosidad e interconexión entre este y oeste sobre todo gracias al *International Department*. En especial, el montaje de *Plasticine* (2002) supuso un reto para el *Royal Court* por la dificultad de poner en escena la mezcla de corriente de pensamiento y guión de cine que presentaba la obra y que generaba la impresión de tener una cámara dentro de la cabeza del protagonista. Sin embargo, gracias a este trabajo, V. Sigarev ganó el *Evening Standard Award* al dramaturgo más prometedor y, poco tiempo después, regresó al *Royal Court* con otras dos obras: *Black Milk* y *Ladybird*.

A su vez, los hermanos Presnyakov llegaron al *Royal Court* con una obra, *Terrorism* (2003), escrita con anterioridad al 11-S y a la ocupación del teatro de Moscú y que exploraba el concepto del terror como un acto a la vez político y psicológico.

La programación del *Royal Court* también se ocupó en estos años de otras cuestiones internacionales como la actividad militar israelí en los territorios ocupados con obras que causaron enorme polémica como *My Name is Rachel Corrie* (2005), basada en una serie de diarios y cartas que la joven activista americana Rachel Corrie escribió antes morir en Gaza. Fue tal la controversia creada, que cuando el *New York*

*Theatre Workshop* quiso postponer su representación, H. Pinter y Christopher Fry tuvieron que escribir una carta al *New York Times* para conseguir que finalmente se produjera.

Los autores irlandeses y de color como Marina Carr, Stella Feehily, Tom Murphy o Roy Williams también hallaron el apoyo del *Royal Court* en estas fechas. En concreto, Debbie Tucker Green debutó directamente en la sala grande con *Stoning Mary* (2005), una obra que presentaba tres historias relacionadas con África interconectadas entre sí, con personajes blancos y situadas en Gran Bretaña.

En febrero de 2000, tras las dificultades para terminar las obras de renovación, que finalmente se resolvieron gracias al apoyo de la *Fundación Jerwood*, el *Royal Court* reabrió sus puertas como *Jerwood Theatre* del *Royal Court*. El trabajo de restauración había afectado a todas las partes del viejo edificio, pero las principales características de la fachada y del auditorio se habían preservado. En el año 2006, la *English Stage Company* celebró su cincuenta aniversario y el *Royal Court* quiso conmemorar la lecturas dramatizada de las cincuenta obras que habían marcado la trayectoria de sus cinco décadas ininterrumpidas como teatro de escritores. Un año después, Dominic Cooke asumió la dirección del *Royal Court*, puesto que ocupó hasta 2013 en que fue sucedido por Vicky Featherstone.

Tras la muerte de Sarah Kane, el fracaso de Irvine Welsh y el éxito de *The Weir*, puede decirse que la *nueva ola* del *Royal Court* ha llegado a su fin, aunque no sin haber logrado su propósito: restaurar al dramaturgo al centro del proceso teatral y recordar que los autores son un elemento vital para toda cultura. En la actualidad, el *Royal Court* sigue produciendo más obra nueva que ningún otro teatro británico. La nueva escritura del *Royal Court* sigue cuestionando la realidad, modificando las perspectivas a través de la forma y confiando en la inteligencia del público para captar la complejidad. La sala ha reabierto sus puertas al siglo XXI como una sala poderosa, segura de sí misma, enérgica y todavía comprometida con sus ideales de base<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Website del *Royal Court*: <http://www.royalcourttheatre.com>.

En la actualidad, el *Royal Court* dispone de dos espacios: el *Jerwood Theatre Downstairs*, que cuenta con cuatrocientas localidades, y el *Jerwood Theatre Upstairs*, que fue uno de los teatros de caja negra pioneros en Inglaterra y cuenta con noventa butacas. El teatro cuenta con un director artístico, en este momento, Vicky Featherstone, primera mujer en ocupar el puesto, un director adjunto y un subdirector artístico. Uno de los departamentos más importantes dentro del *Royal Court* es el *Literary Office*, el departamento encargado de recopilar todas las obras recibidas para, posteriormente, ser leídas y evaluadas por el equipo del *Royal Court*. Otro de los departamentos fundamentales del *Royal Court* es el *Studio*, encargado del trabajo de investigación y de captar nuevas voces para el teatro mediante varios programas: el programa para jóvenes escritores, el programa para jóvenes negros, asiáticos o de minorías étnicas y el programa para escritores musulmanes. El *Studio* también se encarga del *Young Writers Festival* que tiene lugar cada dos años.

El *International Programmes Department* es uno de los departamentos más activos del *Royal Court* y se responsabiliza de la cooperación con teatros y artistas de todo el mundo. A través de él, el *Royal Court* ha adquirido proyección internacional y, a su vez, se ha alimentado de nuevas voces y tendencias de fuera de sus fronteras.

El programa de intercambio cuenta con varios frentes:

- El *International Exchange Programme*, un proyecto de colaboración con teatros en otros países.
- La *International Residency*, una formación intensiva anual para autores emergentes de todas las naciones del mundo.
- El *International Playwrights*, un ciclo teatral organizado para dar a conocer obras encargadas y traducidas.
- El *International Play Development*, un programa de trabajo encaminado a crear una nueva cultura dramática en otros países.
- La *International Production or Co-production*, la producción de una obra elegida de entre todos los programas del *Royal Court*.

Este *International Exchange Programme* fue el responsable de que, en su día, la dramaturgia española también recalara en el *Royal Court*.

Dentro de este amplio programa de proyección internacional, el *Royal Court* realizó varios encargos a dramaturgos extranjeros y algunas coproducciones internacionales. Sin embargo, sus máximos esfuerzos se encaminaron siempre a facilitar la nueva escritura.

Los talleres de escritura teatral del *Royal Court* se iniciaron en Alemania para llegar después a lugares tan dispares como Brasil, Cuba, España, India, Irán, México, Nigeria, Rumania, Rusia, Siria o Uganda y, en 1995, se unió al programa la primera directora palestina: Raeda Ghazaleh. A partir de 1996, la actividad del *International Department del Royal Court* encargado de la realización de intercambios y la búsqueda de nuevas obras se incrementó notablemente y, hasta el día de hoy, dicho departamento ha sido lugar de descubrimiento, intensificación y amplificación de las voces dramáticas más impactantes del mundo. (Little y McLaughlin, 2007).

1998 fue un año importante para los talleres en residencia del *Royal Court*, pues ese año se invitó a la dramaturga Sarah Kane a realizar un taller práctico al que acudieron autores que se han convertido en grandes referentes teatrales en sus países de origen, dramaturgos como el español Juan Mayorga, el alemán Marius Von Mayenburg y el argentino Rafael Spregelburd. El taller de Sarah Kane proponía a los autores seleccionar imágenes que representaran cada uno de sus años vividos y crear asociaciones inconscientes a partir de ellas. Al final del proceso, los dramaturgos debían escribir un monólogo de dos minutos basado en esos estímulos y representarlo. Sarah Kane hizo su propia contribución al taller con la lectura de un monólogo de *Crave*, por aquel entonces en proceso de ensayo. Sarah Kane iba a ser la nueva escritora en residencia del *Royal Court* para 1999, pero su muerte lo impidió. Ese mismo año el programa pasó a denominarse *Royal Court International Residency* y quedó restringido únicamente a dramaturgos.

Los primeros rastros de interrelación de los dramaturgos españoles y el *Royal Court* se remontan al 1992, cuando el sevillano Antonio Onetti recibió el premio *Playwrights Award* del *Royal Court*. Un año después, Antonio Onetti era invitado a participar en la *International Summer School* del *Royal Court*, un programa que recibía a jóvenes dramaturgos procedentes de todo el mundo.

En 1996, tras la publicación de un artículo en *el País* que llamaba la atención sobre una nueva ola de jóvenes dramaturgos españoles, el *Royal Court* propuso la realización de un intercambio entre autores británicos y españoles con la ayuda del *British Council* (Dodgson y Peate, 1999). A lo largo de este proyecto, se estableció un interesante diálogo de creación entre los representantes del *Royal Court* y los autores y directores de Barcelona, Madrid y Sevilla. Como resultado del encuentro, se recogieron en el *Royal Court* más de cien obras españolas de entre las que se seleccionaron seis para la realización de una semana de lecturas dramatizadas que se denominó *Voices from Spain* y tuvo lugar en abril de 1997. Las obras seleccionadas fueron: *La puñalá*, de Antonio Onetti; *Caricias*, de Sergi Belbel; *El jardín quemado*, de Juan Mayorga; *Bazaar*, de David Planell; *Besos de lobo*, de Paloma Pedrero y *Rodeo*, de Lluïsa Cunillé.

A su vez, algunos autores del *Royal Court* entre los que se contaban Jez Butterworth, Jim Cartwright, Kevin Elyot, David Greig, Stephen Jeffreys, Sarah Kane, Phyllis Nagy, Meredith Oakes y Rebecca Prichard vieron su obra representada dentro del ciclo *Nueva Dramaturgia Británica* que tuvo lugar en la *Sala Beckett* de Barcelona, la *Cuarta Pared* de Madrid y el *Centro Andaluz de Teatro*. Como parte de este intercambio, tanto los autores españoles, como los británicos que participaron en dicho proyecto, tuvieron oportunidad de viajar al país correspondiente para los ensayos y las lecturas dramatizadas de sus obras. El éxito de la iniciativa fue tal, que unos años más tarde, en 2008, se realizaría una segunda tentativa que se denominó *Spanish Voices*.

La segunda incursión del *Royal Court* en tierras españolas tuvo lugar el verano de 1998, cuando Antonio Onetti coordinó un encuentro en Cazorla con dramaturgos alemanes, franceses e ingleses al amparo del *British Council*, el *Goethe Institut*, la embajada francesa y el *Royal Court*. Roy Williams o Rebecca Prichard fueron algunos de los autores del *Royal Court* que participaron. La dramaturgia española estuvo representada en el encuentro por Fermín Cabal y algunos jóvenes dramaturgos andaluces.

Ese mismo año, Juan Mayorga participó junto a otros dramaturgos internacionales como Marius Von Mayenburg y Rafael Spregelburd en un taller sobre la memoria y el monólogo propuesto para el programa internacional por Sarah Kane (Little y McLaughlin, 2007). Siete años más tarde, Juan Mayorga, presentaría en el *Royal Court* en 2002 su obra corta *El buen vecino* en el festival internacional y en 2005 volvería al *Royal Court* con *Himmelweg, Camino del cielo*.

Además de dichos intercambios y encuentros, el *Royal Court* ha organizado varios talleres de creación dramática en nuestro país. El primero tuvo lugar en Sevilla en 1998 y, en él, Elyse Dodgson, Sarah Kane y la directora Mary Peate tuvieron ocasión de trabajar con jóvenes autores andaluces<sup>10</sup>. Por su parte, el segundo estuvo a cargo de Phyllis Nagy y Ramin Gray y tuvo lugar en Sitges con ocasión de su 33 *festival* en 2002<sup>11</sup>.

En 2007, el *Royal Court* celebró sus diez años de colaboración con dramaturgos españoles con una nueva colaboración patrocinada por el *British Council*. Cinco dramaturgos españoles trabajaron con dramaturgos británicos y un equipo perteneciente al *Royal Court* durante una semana en el centro *The Hurst – The John Osborne Arvon Centre* en Shropshire<sup>12</sup>.

A lo largo de todos estos años, el contacto artístico con el *Royal Court* ha sido constante y fructífero y podemos afirmar que son muchos los autores españoles y británicos que se han beneficiado de la interrelación entre ambas dramaturgias auspiciada por el *Royal Court*. En los últimos tiempos, una nueva oleada de autores y directores como Chiqui Carabante, Beth Escudé, Andrés Lima, Vanessa Montfort, Borja Ortiz de Gondra, José Ortuño, Mercè Sarrias o Carlota Subirós han participado en su Residencia Internacional. El último en participar ha sido Antonio Rojano, cuya obra *Nací en el Norte para morir en el Sur* fue traducida al inglés y leída en el *Royal Court Theatre* durante su beca como dramaturgo residente en 2010. En la residencia internacional del *Royal Court* han participado más dramaturgos españoles que de ninguna otra nacionalidad y, a día de hoy, este canal de intercomunicación creativa sigue abierto.

---

<sup>10</sup> Los teatros inglés y andaluz se unen en una versión de *Fuenteovejuna*. *El País*, 10 de noviembre de 1998.

<sup>11</sup> Recogido en los informes de la *SGAE* correspondientes al año 2002. Disponible en: [http://www.sgae.es/recursos/informes/memoria\\_2002/PDF\\_actividades/02\\_segdo\\_trimestre.pdf/](http://www.sgae.es/recursos/informes/memoria_2002/PDF_actividades/02_segdo_trimestre.pdf/).

<sup>12</sup> *The John Osborne Arvon Centre*, antigua residencia de John Osborne, ofrece, desde 1968, estancias y talleres de escritura creativa en un entorno natural privilegiado. Sus prestigiosos cursos cuentan con el apoyo tutorial de escritores de renombre.



Sarah Kane llegó al *Royal Court* a través de su agente Mel Kenyon, quien, tras ver el primer boceto de *Blasted* consideró que James Macdonald podría ser la persona adecuada para dirigir un texto así y el *Royal Court* el único teatro lo bastante valiente como para producirla. Efectivamente, *Blasted* interesó profundamente a James Macdonald el cual, tras programar una lectura dramatizada de la obra para un público reducido, decidió dirigirla en enero de 1995.

Ante el escándalo mayúsculo producido por su estreno, el *Royal Court* respondió como siempre había hecho, poniéndose del lado de sus autores. Tanto James Macdonald, como el entonces director del *Royal Court*, Stephen Daldry, defendieron a ultranza el valor artístico de la obra y la adecuación del lenguaje visual y textual empleado para transmitir el mensaje de la autora. Un mensaje que, a todas luces, consideraban urgente y necesario. *Blasted*, de hecho, está en la base de todo el trabajo que Stephen Daldry realizó al frente del *Royal Court* en su deseo de dar cabida a las nuevas realidades y comprometerse con la escritura más arriesgada. Sin quererlo, parece que Sarah Kane dio al *Royal Court* una nueva misión (Sierz, 2001:97). *Blasted* puso de nuevo al *Royal Court* en el ojo del huracán y provocó una oleada de obras que volvieron a hacer vibrar el teatro como hacía décadas que no sucedía. Sarah Kane significó aire fresco en el *Royal Court* y reposicionó el teatro al lado de la nueva escritura y las voces más subversivas y experimentales.

Sarah Kane había escogido hablar de la política desde lo personal y con cada nuevo trabajo había encontrado una nueva estructura para contener sus ideas y sentimientos. Y, precisamente por ello, James Macdonald reconoció la capacidad de Sarah Kane para encontrar nuevos caminos teatrales, mientras otros se contentaban con las formas dramáticas heredadas.

*And in doing so she gave the lie to a laziness in thinking which consists on the superiority of a certain kind of play –broadly the Royal Court play of the 1970s and ‘80s, driven by a political agenda, kitted out with signposts indicating meaning, and generally featuring a hefty state-of-the-nation speech somewhere near the end. More than anyone, she knew that this template is no use to us now.*

*(Little y McLaughlin, 2007:386).*

La visión que Sarah Kane tenía del teatro influyó notablemente en los autores que allí trabajaban. Trabajar con ella era muy inspirador, pues, según el propio James Macdonald, “She radiated great energy. Her brain was literally hot” (Little y McLaughlin, 2007:374). Rebecca Prichard, por aquel entonces preparando *Essex Girls* en el *Court*, recuerda que estuvo semanas reflexionando tras ver *Blasted* y le costó entender y absorber lo que Sarah Kane estaba haciendo con la estructura. Al final entendió que, para ella, la estructura era una herramienta para hacer visible lo que no queremos ver. “By putting the mind on stage you get your fingers into the audience’s mind” (Little y McLaughlin, 2007:308). La autora reconoció que el contacto con el trabajo de Sarah Kane marcó fuertemente su manera de pensar sobre el teatro.

Sarah Kane regresó al *Royal Court* con *Cleansed*, que fue la primera obra del periodo de dirección de Ian Rickson. Esta vez, la dramaturga ocupó la sala grande, con sus cuatrocientas localidades. Tal era la implicación que siempre mostraba con su trabajo, que cuando la actriz que hacía de *Grace* en *Cleansed* se lesionó, la propia Sarah Kane se aprendió las líneas y representó el papel. Ese mismo año, Sarah Kane recibió el encargo de desarrollar un taller para el programa internacional que versó sobre la memoria. Como parte de la muestra final de trabajos, ella misma leyó un monólogo de *Crave*, que en esos momentos estaba en proceso de ensayo. El *Royal Court* había escogido a Sarah Kane para ser su escritora en residencia del año siguiente, 1999, sin embargo, su suicidio lo impidió. Su trabajo regresó al *Royal Court* de manera póstuma, cuando *4.48 Psychosis* se estrenó en el *Jerwood Theatre Upstairs* y después, se transfirió a la sala grande para un ciclo sobre la autora que reunió toda su obra en el 2001. Cuando recibieron el texto de *4.48 Psychosis*, todos tenían tan fresca en la memoria la muerte de la autora que tardaron un tiempo en poder trabajar con él. Finalmente, James Macdonald organizó una serie de talleres con Jeremy Herbert, encargado del diseño, y los actores para ver cómo aproximarse al texto y tratar de definir el espacio y el número de actores presentes en la obra.

La primera representación de *4.48 Psychosis* fue una representación privada para todos aquellos que la habían conocido y habían trabajado con ella. Harold Pinter, Mark Ravenhill, su agente Mel Kenyon o su hermano Simon fueron algunos de los presentes. Cuando los actores abrieron las ventanas del teatro a la calle tras pronunciarse la última línea del texto “por favor, abran las cortinas”, un gran silencio lo invadió todo. Con su muerte, Sarah Kane había dejado un doloroso vacío personal y profesional en el *Royal Court*.

La obra de Sarah Kane está íntimamente ligada a la historia del *Royal Court*. Su presencia en la institución no es fruto de la casualidad, sino que es el resultado de toda la trayectoria de valentía, experimentación y confrontación del teatro. La dramaturga ha sido, además, una de las principales protagonistas de su más reciente revolución. A día de hoy, Sarah Kane es uno de los referentes mundiales de la institución.

---

### Conclusión

La base del *Royal Court* nació del deseo de George Devine de crear una compañía con repertorio internacional, *The English Stage Company*, que fuera capaz de desafiar y estimular el teatro nacional. Desde sus inicios en 1956, el *Royal Court* ha sido fiel a su filosofía de ser un teatro de dramaturgos y siempre ha abanderado y potenciado la nueva escritura. El *Royal Court* se convirtió en el vehículo de entrada del teatro de fuera de las fronteras inglesas que tantos cambios ha motivado. Fue responsable de introducir la obra de Samuel Beckett, Jean Genet o Eugene Ionesco en los 60 y, posteriormente, con sus programas internacionales y de escritores en residencia continuó siendo la puerta de entrada de los autores extranjeros emergentes. Como declara uno de sus directores, Stephen Daldry, el *Royal Court* ha estado en el centro de la vida cultural británica durante los últimos 50 años, como una sala de motores para la nueva escritura y transformando constantemente la cultura teatral. (Little y McLaughlin, 2007). Sus obras han desafiado las normas artísticas, políticas y sociales vigentes ensanchando los límites de lo posible y aceptable. Además de la realización de sus propias producciones, el *Royal Court* sigue centrando sus esfuerzos en el intercambio de ideas y producciones a través de su programa internacional. Gracias a este programa, autores, directores y actores del *Royal Court* realizan actividades interculturales en otros países y, a su vez, producciones y autores extranjeros encuentran sitio en los talleres y los escenarios del *Royal Court* londinense. Año tras año, la ambiciosa programación del *Royal Court* pone en escena obras del más alto nivel, no sólo en sus dos salas de la londinense *Sloane Square*, sino en escenarios tan importantes y diversos como Bruselas, Toronto, Nueva York o Sídney.

El *Royal Court* mantiene un estrecho diálogo con el teatro internacional y, en especial, con la dramaturgia española. Asimismo, los autores y creadores británicos son

estímulo y fuente de inspiración para la esfera teatral española. En concreto, la figura de Sarah Kane, dramaturga que ocupa este estudio y que constituye uno de los buques insignia del *Royal Court*, es uno de los máximos referentes de nuestros dramaturgos en la actualidad. No cabe duda de que el *Royal Court*, calificado por el *New York Times* como “el mejor teatro del mundo”, ostenta un indiscutible liderazgo como plataforma de nuevas voces. Como el propio director de la institución afirmaba:

*As far as I am concerned, the Artistic Director of the Royal Court is the leader of the Western World*<sup>13</sup>.

Después de cinco décadas, dramaturgos, directores actores y público todavía miran al *Royal Court* en busca de los clásicos del futuro. Las obras que en su momento se consideraron subversivas ahora se estudian y son representadas por el mundo entero. G. Devine quiso crear un teatro experimental, vital y moderno. Cincuenta años después ese teatro se eleva en el centro de una cultura dramática vigorosa y renovada<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Carta de Max Stafford-Clark a Stephen Daldry el 30 de septiembre de 1996.

<sup>14</sup> *Royal Court Theatre*. [consulta 4-11-2013]. Disponible en: <http://www.royalcourttheatre.com/>.

# Papel de la mujer en el teatro inglés



En este apartado se hará un repaso general a la contribución de la mujer al ámbito teatral inglés desde mediados del siglo XX. Se analizarán las causas por las que, en algunos periodos históricos, la creación femenina se ha visto coartada y su aportación excluida de las crónicas teatrales. Asimismo, se tratará de establecer el estado de dicha cuestión en el momento de la aparición de la figura de Sarah Kane.

Cuando se analiza la historia del teatro en profundidad, se aprecia que la contribución de la mujer al mundo teatral ha sido con frecuencia obviada y que, de entre todas las esferas del ámbito teatral, quizás, sea la escritura aquella en el que más oculto se ha mantenido el papel de la mujer. Que las dramaturgas encuentren un lugar en la actividad teatral viene determinado por las circunstancias culturales, políticas, materiales, geográficas o teatrales del momento histórico. Los registros históricos se escriben desde perspectivas subjetivas y parciales, por lo que la interpretación de los hechos refuerza determinados valores ideológicos y relaciones de poder. Las nuevas relecturas que los enfoques feministas han hecho de los periodos clásicos de la historia del teatro parecen concluir que la definición de *grandes* o *clásicos* de la que tradicionalmente se ha excluido a la mujer, ha partido del canon dictado por el sistema de valores patriarcal que domina la sociedad y su producción cultural (Aston, 1995). Por esta razón, durante los años 70 empezó una labor de investigación histórica del papel ejercido por la mujer desde el siglo XVIII que reclamaba la creación de una *her-story* en oposición de la hasta ahora *his-story*. Hoy en día, este término se rechaza, igualmente, por resultar tan parcial y subjetivo como aquel que buscaba enmendar, y se subraya, en cambio, la necesidad de escribir la Historia desde perspectivas múltiples y marginales cuyo objetivo sea incluir todo el material hasta ahora excluido. En la actualidad, se aboga por recuperar las historias *perdidas* de esas mujeres y revalorizar su contribución a la historia del teatro.

Si se hace una visión retrospectiva, se aprecia que, en la Historia, ha habido periodos de mayor apertura democrática en los que el cambio social era una posibilidad real pero, también, momentos en los que la posición social y cultural de la mujer era tan marginal que dicha posibilidad se volvía impensable. En esos momentos de dificultad, la escritura de las dramaturgas se encontraba limitada en cuanto a contenido y forma y,

en muchos casos, no lograba acceder a la publicación o la representación. Sin embargo, aunque condicionada, ni siquiera entonces la mujer dejó de escribir.

Durante mucho tiempo, teatro y mala reputación fueron de la mano. Sin duda, la novela y la poesía eran considerados pasatiempos más apropiados para una dama, por lo que muchas de las obras escritas por mujeres se produjeron de forma anónima. Incluso algunas autoras se vieron instadas a presentar sus obras bajo un pseudónimo masculino pues, como la propia actriz y escritora feminista Cicely Hamilton reconocía, “las obras que se sabe han sido escritas por mujeres son propensas a conseguir mala prensa” (Hamilton, 1935).

Si bien, al desarrollar sus inquietudes profesionales, estas mujeres lograban cierta libertad o independencia, el precio que pagaban era que su labor fuera tachada de antinatural o inmoral. La mujer que trabajaba fuera del ámbito doméstico desafiaba normas socioculturales y tabúes que definían la esfera pública como dominio masculino (Harris, 1998:57). Es por esto que, en cierto modo, como asegura Gerry Harris, toda mujer que triunfara dentro de la masculina institución teatral antes de 1960 era socialmente subversiva.

Aunque a lo largo del siglo XIX encontramos muy poca producción teatral de manos de mujeres -la novela seguía siendo la favorita- con el cambio de siglo resurgió la actividad de mujeres que empezaron a escribir sobre sus experiencias e inquietudes políticas. Es el caso de Elizabeth Baker, Florence Bell o Cicely Hamilton. Su trabajo, junto con el de las actrices de la época, fue fundamental para preparar el terreno al teatro feminista que surgirá en los años 60.

Con el nacimiento del *Movimiento sufragista femenino* (*Women's Social and Political Union*) en 1903 y la *Liga de actrices* (*Actresses' Franchise League*) en 1908 las dramaturgas empezaron a comprometerse de una manera más directa con cuestiones políticas. Los encuentros sufragistas ofrecieron a dramaturgas y actrices ese escenario al que hasta ahora no habían tenido acceso y, aunque en un principio su participación se circunscribía a la creación de ropa o el atrezzo, pronto empezaron a escribir sus propios textos. No es de extrañar, pues, que esas primeras dramaturgas fuesen en su mayor parte actrices que se habían visto animadas a escribir para estos actos, pues fuera de este ámbito la mujer no tenía acceso al teatro o a la técnica de la escritura teatral. Los textos que se representaban dentro del movimiento estaban siempre supeditados a la ocasión y tenían como principales objetivos entretener y transmitir un mensaje claro y accesible. Pese a todos los esfuerzos del movimiento, solo se consiguieron éxitos parciales.



Ciertamente, en 1918 se logró el acceso al voto de las mujeres mayores de treinta años, pero el sufragio universal no llegaría a Gran Bretaña hasta después de la *Primera Guerra Mundial*, en 1928, momento en el que la situación de la mujer no solo no había mejorado, sino que había sufrido un gran revés.

Durante la guerra, las mujeres habían cubierto los puestos que habían dejado vacantes los hombres pero, al terminar el conflicto, fueron devueltas al ámbito doméstico provocando en ellas una gran desubicación. La posguerra ocasionó la vuelta a los valores conservadores y, pese a logros como el voto o las mejoras en las pensiones, en estos años la situación de la mujer fue de extrema dureza. Aún existía legislación discriminatoria como la que condenaba, por ejemplo, a las profesoras a perder su empleo una vez se casaran. Esa inequidad de las condiciones sociales provocó que, una vez conseguido el voto, aquellas mujeres que habían colaborado en esta causa común, siguieran luchando en varios frentes como el control de la natalidad o la igualdad salarial. Algunas de las mujeres que empezaron escribiendo para el movimiento sufragista encontraron salida en el teatro regional y unas pocas lo hicieron en el *West End*, pero aunque en sus obras se daba voz a algunos de estos conflictos sociales, lo cierto es que la mayoría seguía los temas y el estilo de la corriente dominante masculina.

La *Segunda Guerra Mundial* tuvo, nuevamente, un gran efecto en las condiciones de la población femenina. Durante la misma, la mujer volvió a gozar de mayor independencia, oportunidades laborales y un clima de mayor apertura sexual. Sin embargo, no solo percibieron un salario menor por las mismas tareas antes realizadas por los hombres, sino que, tras la guerra, fueron nuevamente apartadas de estas y devueltas a la esfera doméstica. El Estado se encargó de cerrar las guarderías que había creado previamente para facilitarles el cumplimiento de las funciones que la nueva situación nacional exigía y, prácticamente, imposibilitó que las mujeres pudieran desarrollar sus capacidades profesionales. Con esto se entendía que la mujer ya había cumplido con las necesidades transitorias del país y, aunque se elevaron voces pidiendo que la mujer pudiera casarse y llevar a cabo una carrera profesional, subyacía la creencia generalizada, incluso dentro del feminismo, de que el trabajo debía ocupar un segundo lugar en sus vidas. Esta concepción sobre el *doble rol* de la mujer se mantuvo vigente hasta los años 60.

Pese a tener las circunstancias en contra, la actividad creadora no se interrumpió. En el periodo de entreguerras y previo a 1968 encontramos un número significativo de

mujeres que escribían para la escena como: Ruth Dodds, Monica Ewer o Gwen John. Aunque estas autoras sí se ocupaban de algunas cuestiones políticas, lo cierto es que, formalmente, se trataba de obras de las denominadas *bien construidas*. No obstante, en su defensa hemos de decir que fueron muy pocos los dramaturgos del periodo que desafiaron las formas, ya fueran hombres o mujeres.

La crítica de la época lamentaba que las obras de estas dramaturgas se ocupaban de conflictos meramente domésticos y solo se centraban en aspectos de la vida familiar (Goodman ed. 2005). Con frecuencia no fueron tomadas en serio. Es cierto que muchas de ellas se centraron en el melodrama o la comedia doméstica, pero también hubo algunas autoras más arriesgadas que introdujeron cierto grado de experimentación.

Durante los años 50 las dramaturgas se animaron a explorar distintos aspectos formales y, aunque el feminismo proporcionó el escenario para este teatro primordialmente hecho por y para mujeres, preocupado por temas como la violencia doméstica, las pagas o la igualdad laboral, las mujeres también empezaron a investigar aspectos estéticos y a querer ocupar otras posiciones dentro de la estructura teatral. En realidad, que el teatro feminista consiguiera evolucionar de manifestación callejera a producción teatral, dependió en gran medida del desarrollo del teatro alternativo - denominado *fringe*- que, a partir de 1968, posibilitó el desarrollo posterior de grupos *disidentes* especialmente afectos a lo que desde el XIX se dio en llamar *el problema de la mujer*.

Las décadas siguientes a la *Segunda Guerra Mundial* se caracterizaron por una cierta estabilidad social e ideológica con el Partido Conservador en el gobierno y la llegada al trono de Isabel II. En la esfera teatral sin embargo, fue una época de transformaciones. *Look Back in Anger* es el acontecimiento teatral que suele marcarse como el hito detonante del cambio. La obra, que refleja la frustración por las nuevas condiciones sociales en Inglaterra y la nostalgia por el poder imperial perdido, será la primera de una serie de obras escritas por jóvenes disconformes bautizados como jóvenes airados, *Angry young men*. Como señala Stephen Lacey, en *Look Back in Anger*, el resentimiento de clase es inseparable del antagonismo y temor de las mujeres (Lacey, 1995). En este sentido, la obra es sintomática de una generación que era joven, airada y, obviamente, compuesta por *men*, es decir, masculina.

Cierto es que fueron pocas las mujeres *airadas*. En el *Royal Court*, entre 1956 y 1968, de más de doscientas producciones, solo quince fueron escritas por mujeres. Algunas, como Anne Jellicoe, realizaron experimentos con la estructura y el lenguaje

dramático mucho más innovadores incluso que *Look Back in Anger* con obras como *The Sport of My Mad Mother* (1958) pero, para muchos, fue solo una *airada* de segunda. En realidad, se prestó escasa atención a las dramaturgas del periodo, salvo por la excepción de Shelagh Delaney, que saltó a la fama por *A Taste of Honey* (1958). La obra, que llegó incluso a estar en el *West End*, puede considerarse un texto feminista por las preocupaciones legales y morales que plantea en torno al trabajo doméstico, las madres solteras o el aborto. *A Taste of Honey* pone de manifiesto que los problemas sexuales de las mujeres y sus problemas sociales están íntimamente relacionados y que, por lo tanto, lo personal es inextricable de lo político.

Entre 1954 y 1958 llegó a haber cuarenta y dos obras escritas por mujeres en el *West End*. Lesley Store triunfó con *Roar Like a Dove* (1957) y Enid Bagnold logró un extraordinario éxito de taquilla con *The Chalk Garden* (1956). Curiosamente, esta obra se ha repuesto tanto como *Look Back in Anger*, sin embargo, y a pesar de datos como estos, nos encontramos con que los libros de Historia marginan el papel de la mujer en el teatro de los 50.

Fueron años en los que el Imperio Británico se desmoronó y la guerra fría provocó en el país mayor insularidad y obsesión por la seguridad interna. No es de extrañar que se reforzaran los valores conservadores y existiera una gran preocupación por la calidad de vida. Las primeras huelgas exigieron igualdad de oportunidades, de salario y de educación, así como la apertura de guarderías las veinticuatro horas. Con estas movilizaciones, la mujer luchaba por el acceso al mundo laboral que le permitiera alcanzar una cierta seguridad financiera sin renunciar a la felicidad personal. En este momento surgió, además, un aspecto fundamental en la lucha: la exigencia del control de las mujeres sobre sus vidas biológicas, el acceso a la libre contracepción y al aborto. Se trataba de una nueva política, la política del cuerpo.

Como ya hicieron las sufragistas en sus representaciones teatrales, el cuerpo pasó a escenificar la política, el cuerpo como protesta. Se realizaron marchas, manifestaciones y *body shows*, y algunas de las mujeres que tomaron parte en esas acciones se agruparon creando un festival de mujeres. El *Almost Free Theatre* de Londres decidió también crear un ciclo teatral en el que tanto la escritura, como el montaje de las obras, estuvieran a cargo de mujeres. Entre aquellas invitadas a participar en el festival estaban nombres como Pam Gems y Michelene Wandor. De aquel festival de 1973 salieron dos compañías teatrales femeninas fundamentales: *The Women's Company*, que no sobrevivió, y *WTG, The Women's Theatre Group*, ahora *The Sphinx*,

que es la compañía femenina de mayor recorrido del panorama teatral británico. A la creación de estas compañías le siguieron otras como *The Siren*, *Spare Tyre*, *Clean Break* y, en especial, la socialista-feminista *Monstruous Regiment* que, hasta su disolución en 1993, trabajó con dramaturgas británicas y extranjeras.

La aparición de estas compañías fue fundamental para garantizar la puesta en escena de textos que jamás habrían visto la luz dentro del circuito habitual dominado por la figura masculina. Algunas de ellas también encontraron su espacio dentro del teatro escolar en el que el feminismo podía exponer sus ideas y hacer reflexionar al público juvenil. Dentro del teatro socialista hubo algunos intentos también para incorporar preocupaciones feministas. Este es el caso del grupo *Red Ladder*, que presentó la obra *A Woman's Work is Never Done* (1972) sobre una mujer sindicalista, a la vez madre y esposa, que desafía el papel de su marido en el hogar poniendo de nuevo en escena el eslogan del *Movimiento de Liberación de la Mujer*: “lo personal es político”.

Pese a la legislación que, finalmente, había regulado la igualdad salarial en los 50 o el aborto en 1964, las condiciones de trabajo para la mujer solo habían mejorado parcialmente. En los 70, el movimiento feminista, en ausencia de una organización fuerte, se vio cada vez más fragmentado. Mientras la organización formal de los primeros movimientos se disipaba, el feminismo volcó su preocupación en lo personal, lo doméstico y lo *femenino*. Esta vuelta a lo personal se debió en parte a la creencia de que, al ganar esas primeras batallas legales, ya se había conseguido la igualdad, pero lo cierto es que esa igualdad no era real.

Tras 1968, año en que desapareció en el Reino Unido la figura del *Lord Chamberlain*, se había producido una explosión de producción teatral especialmente en el nuevo ámbito del teatro *fringe*, un teatro alternativo y político. El teatro político ya se había valido de la *performance* para elevar la concienciación, provocar debate y hacer propaganda con obras en las que se alternaba entretenimiento y didactismo, sin embargo, a partir de este momento, el deseo de una mayor democratización disparó los experimentos con los métodos de escritura y el ansia por la creación colectiva. Howard Brenton, David Edgar o David Hare son algunos de los dramaturgos que trabajaron con grupos *fringe*.

Dentro de este clima había surgido el *Movimiento de Liberación de la Mujer*, no obstante, llevó largo tiempo que sus debates influyeran a las dramaturgas. En el caso de Caryl Churchill, por ejemplo, pese a que empezó escribiendo obras para radio y teatro a

finales de los 50, no será hasta los años 70 y 80, cuando trabaje con *Monstrous Regiment*, que sus trabajos empiecen a mostrar su radical visión de las relaciones hombre-mujer con obras como *Cloud Nine* (1979) o *Top Girls* (1982).

A la generación de dramaturgas compuesta por nombres como Jane Arden, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe o Doris Lessing que desarrollaron su actividad creadora a finales de los 50 y en la década de los 60, le sucedió una segunda generación de dramaturgas feministas que incluía a Caryl Churchill, Pam Gems o Loius Page. El teatro de las mujeres que escribían en estas décadas de los 70 y los 80 se centró en la deconstrucción de la categoría que asigna a la mujer la posición de objeto, de *otro*, en relación con el sujeto masculino y socialmente dominante que se encuentra en la base del sistema de representación occidental.

En 1979, por primera vez en la historia de Gran Bretaña, una mujer, Margaret Thatcher, era elegida primera ministra. Su Administración, sin embargo, bajo la aparente potenciación del mercado libre y la libertad personal, combinaba la nostalgia del esplendor de tiempos pasados y la familia patriarcal con la privatización. Como lamenta E. Aston, “la *política Thatcher* consistía en hacer que las mujeres volvieran a la casa”(Aston, 1997:163). Fueron años difíciles para las artes, especialmente las alternativas, pues una de las primeras medidas de su gobierno fue recortar el presupuesto y los subsidios a las compañías itinerantes e incidir en la autofinanciación de las compañías, lo que hizo que muchas de ellas llegaran a desaparecer.

Si los 60 y 70 fueron décadas que vieron la creación de numerosos grupos teatrales femeninos, los 80 y 90 verán incrementarse el número de dramaturgas, directoras y *performers*. El relevo en la escritura llegó con Sarah Daniels, Deborah Levy, Sharman McDonald o Timberlake Wertenbaker. Mientras que en las décadas anteriores se habían tratado cuestiones como la maternidad impuesta, la desigualdad salarial o la explotación laboral, en estos años se pasó a una exploración más personal de la violencia doméstica y de la identidad sexual. El ideal utópico de mujer de los 60 y 70 dejó paso a la reafirmación de la diferencia cultural, de clase, de raza y de género.

Algunos signos del cambio de los tiempos fueron, asimismo, la importancia creciente del *teatro gay y lésbico* y la creación, en 1986, del primer festival de teatro experimental de mujeres, llamado *Magdalena 86* y, más tarde, *The Magdalena Project*.

La segunda oleada de feminismo quiso desafiar la noción de *canon* por considerar que este es una construcción masculina que busca perpetuar los valores y la ideología dominante. Gran parte de su lucha se centró en rescatar del olvido el relato del

papel de mujeres que tanto se ha ignorado o marginado frente al de los hombres en todas las esferas del arte. De las dramaturgas que surgieron en la época, solo unas pocas como Caryl Churchill y Pam Gems pueden considerarse canónicas. Ambas autoras han sido representadas en los mejores teatros y ampliamente publicadas. De hecho, su papel ha sido fundamental para allanar el camino a autoras posteriores como Sarah Kane o Phyllis Nagy. Otras, pese a ser muy prolíficas, apenas fueron publicadas. Desgraciadamente, solo las obras que se representaban en grandes teatros veían la publicación y estos teatros se encontraban mayoritariamente en manos masculinas. Caroline Gardiner, en su informe sobre el papel de la mujer en el teatro inglés, concluía que, en realidad, “las mujeres nunca habían tenido una parte equitativa del pastel” (Gardiner, 1987). Para contrarrestar esta situación, la aparición en 1982 del primer volumen de series *Methuen Plays by Women* fue decisiva. Desde entonces, dicha colección ha desempeñado un papel crucial en la difusión de la obra escrita por mujeres a un público más amplio.

A finales de los 90, las cuestiones sobre la identidad siguieron dominando la escritura femenina aunque lo hacían, más bien, para denunciar las propias limitaciones del concepto. Las categorías resultaban inadecuadas. La definición de *mujer* había pasado de ser un término global para irse dividiendo en categorías en torno a la raza, la clase, la sexualidad, la nacionalidad e, incluso, la religión. Las agrupaciones se habían vuelto anacrónicas. Nuevas voces de otras nacionalidades empezaron a elevar también cuestiones de identidad que hablaban de la memoria y las raíces, de la dificultad de desarrollar identidades híbridas, de sentirse pertenecientes a varias culturas al tiempo y a ninguna, de encontrarse divididos por deseos enfrentados de pertenencia y definición.

Las categorías resultaban también insuficientes para clasificar a algunas de las autoras que habían surgido en los años 90. Phyllis Nagy, por ejemplo, es una escritora lesbiana que, a veces, escribe sobre la problemática de lesbianas o gays y, en ocasiones, se ocupa de otros temas y personajes. Sarah Kane tampoco encajaba bien en las etiquetas disponibles. Pese a su condición de mujer, la violencia extrema y brutalidad de sus textos estaba mucho más cerca del teatro de autores como Edward Bond o de los *Nuevos brutalistas*.

Lo cierto es que las dramaturgas de fin de siglo no querían verse relegadas a un *ghetto* femenino, ni ser clasificadas como feministas o como mujeres escritoras. Rechazaban la limitación de las clasificaciones y deseaban trabajar en proyectos más amplios, integrándose dentro de la corriente dominante como artistas por derecho

propio. En estos años, la atención de las dramaturgas se desplazó, en gran medida, hacia el proceso de creación y muchas de esas autoras se embarcaron en un trabajo experimental, multiforme y multigénero que hacía uso de la danza o los materiales visuales para empujar los límites de las formas de representación tradicionales. Los experimentos formales se convirtieron en el medio de enfrentar las inadecuaciones de cualquier identificación.

A finales de los 90, contexto en el que se produce la obra de Sarah Kane, la elección de un primer gobierno centro-izquierdista parecía que iba a hacer cambiar las tornas; sin embargo, este hecho no trajo mayor apertura democrática, mejor educación o aumento en el subsidio teatral. El *ladismo* siguió imperando en el teatro y la figura masculina siguió dominando todos los aspectos de la esfera teatral, por lo que, pese a la desaparición de la figura del censor, en cierto modo, seguía existiendo una forma de censura en el teatro inglés. April de Angelis, una de las dramaturgas más relevantes del panorama inglés, expresaba así dicha frustración :

*All writers are dependent on the vagaries of whoever runs theatres,  
except it's often the vagaries of men because men still really do run theatres.*

*(De Angelis, 1997:58).*

Por desgracia, a finales del siglo XX, la obra escrita por mujeres seguía siendo mucho menos representada, y muchas dramaturgas expresaban su malestar por ser minusvaloradas a menos que su trabajo fuera avalado por algún director artístico como los del *Bush* o el *Royal Court*, teatros que han favorecido el florecimiento de obras escritas por autoras. Elaine Aston afirmaba en esa dirección, que, si las mujeres conseguían representar sus obras en estos años no era porque las cosas hubieran mejorado de repente política, social, cultural o teatralmente, sino porque estaban “preparadas, como las chicas de Rebecca Prichard o los marginados de Sarah Kane, para seguir luchando pese a tener todas las probabilidades en su contra”(Aston y Reinelt, 2000:17).

Como se ha podido apreciar en este recorrido, pese a los pasos, en ocasiones tímidos, que se han ido dando para equiparar la situación de la mujer en el mundo teatral, todavía queda una larga tarea por realizar. El hecho de que cada vez se descubra más material e información sobre el trabajo de las mujeres en el teatro que, por diversas razones, ha permanecido oculto en épocas anteriores hace, sin embargo, que se pueda empezar a analizar la situación desde otra perspectiva y a considerar que estos pocos nombres no son excepciones, sino que están conectados con otros muchos que han ido labrando el camino.

A día de hoy, dos décadas después de los años que contextualizaron la obra de Sarah Kane, en la esfera teatral inglesa sigue habiendo teatros y compañías que apuestan enérgicos por las nuevas creadoras y las voces de dramaturgas y directoras se escuchan cada vez más. El propio *Royal Court* se encuentra en este momento dirigido por una mujer, Vicky Featherstone. Aunque la situación actual de la mujer en el teatro inglés dista de ser equitativa y queda todavía mucho por andar, no cabe duda de que, en la historia del teatro aún por escribir, las mujeres dramaturgas tendrán mucho que decir.



S  
a  
r  
a  
h  
  
K  
a  
n  
e



Desgraciadamente, del mismo modo que apenas existen trabajos críticos sobre la obra de Sarah Kane en nuestro idioma, en la actualidad todavía no es posible disponer de estudios biográficos de la autora en castellano. Este capítulo pretende, por ello, recoger algunos de los datos biográficos de Sarah Kane obtenidos como resultado de la investigación y la consulta de diversas fuentes y testimonios publicados.

Una de las últimas instrucciones que Sarah Kane dejó a su familia fue: nada de biografías. Tanto ella, como su hermano Simon y su agente Mel Kenyon, querían evitar que detalles concretos de su vida, y especialmente de su muerte, pudieran empañar su obra o hacer que esta se interpretara a la luz de esos datos. Lo único que Sarah Kane tenía interés en dejar tras de sí era su obra (Hattenstone, 2000).

No está en mi ánimo el querer interpretar o diseccionar la vida de Sarah Kane. Todo lo contrario, este trabajo busca dar a conocer la figura de una de las más importantes dramaturgas del siglo XX desde la máxima admiración y mediante la recopilación de hechos registrados y declaraciones publicadas, tanto por sus familiares, como por aquellos que trabajaron a su lado.

Sarah Kane nació en 1971 en el condado de Essex, al este de Londres, y se crió en una pequeña población, Keveldon Hutch, de unos 2.500 habitantes. La familia Kane estaba integrada por cuatro miembros: el padre de Sarah, que era periodista y trabajaba en el *Daily Mirror*, una publicación de carácter sensacionalista; la madre, también periodista, que había dejado, en cambio, su profesión para ocuparse de su familia y los dos hijos, Simon, el mayor, y Sarah.

Simon y Sarah Kane realizaron sus primeros estudios en la escuela *Sheffield Comprehensive School*. Los dos mostraron siempre mucho interés por aprender pero, al parecer, a Sarah la escuela no le atrajo especialmente hasta que algunos profesores despertaron en ella la pasión por la literatura y empezó a interesarse por la escritura y el teatro (Iball, 2008). A los siete años, Sarah Kane ya había escrito un relato breve, que, significativamente, trataba de alguien cuyo padre moría de un disparo (Williams, 2001).

De adolescente, la dramaturga siguió manifestando un creciente interés por el teatro. En el instituto se encargó de la dirección de obras de William Shakespeare y Joan Littlewood e, incluso, parece que hizo novillos para participar como asistente de

dirección en una representación de *El oso* de Antón Chèjov en el *Soho Polytechnic*, una sala londinense especializada en nueva escritura (Ranc, 2002).

En esta época, Sarah Kane formó parte del *grupo teatral juvenil de Basildon* y allí fue donde Vincent O'Connell, que más tarde dirigiría su cortometraje *Skin*, la conoció. En sus declaraciones, Vincent O'Connell describía a la autora como una persona excepcional, con una capacidad innata para el teatro y, paradójicamente, para la vida:

*Funny, empathetic, huge-hearted. She was gifted at living, more than anyone I've known. She had a massive appetite for life.*

*(Hattenstone, 2000).*

Tenía 17 años.

Durante su infancia y adolescencia, la religión tuvo una presencia importante en su vida. La familia de Sarah Kane era muy religiosa, y los cuatro solían ir a misa cada domingo y hablar frecuentemente sobre Dios. De todos, Sarah era, quizás, la más fervorosa. Según Simon Kane, la fe que profesaban no era, sin embargo, ninguna imposición. En sus declaraciones, el hermano de la autora afirmó que sus creencias no se cimentaban en el odio o la venganza, sino en el amor al prójimo y la compasión y que, especialmente Sarah, que manifestaba un gran don para escuchar, trataba siempre de ayudar a los demás (Hattenstone, 2000).

Al llegar a la juventud, Sarah Kane empezó, no obstante, a replantearse sus creencias decidiendo, finalmente, abandonar la fe de sus padres. En opinión de su hermano: “she looked at the world around her, and thought it was unsustainable to think there is an all-powerful, all-caring God who made the world as it is” (Hattenstone, 2000). Sin embargo, la formación adquirida en esos años, su gran conocimiento de la *Biblia*, y, sobre todo, sus valores, quedarán de manifiesto en toda la obra de la autora que, pese a reflejar la desolación por no tener un Dios a quien volverse ante la brutalidad humana, no cesa en su búsqueda de la honestidad.

En 1989, Sarah Kane empezó sus estudios de *Bachelor of Arts* en la Universidad de Bristol y fue allí donde comenzó a escribir. Pese a su idea inicial de ser actriz, pronto encontró que el actor apenas tiene libertad de movimiento, y decidió inclinarse por la dramaturgia y la dirección. La parte más académica de la Universidad resultó, no obstante, muy frustrante para ella y apenas mantenía contacto con el departamento. De

hecho, llegó a tener alguna que otra confrontación con sus tutores. A juzgar por las declaraciones de su hermano Simon, Sarah tenía claro lo que quería hacer y lo que no y, sobre todo, cómo hacerlo (Hattenstone, 2000). A pesar de su descontento, Sarah Kane terminó su *Bachelor of Arts* en teatro con la mención más alta: First Class Honours Degree.

En esos años de universidad, Sarah coincidió con el dramaturgo David Greig, con quien también compartía piso. Los dos estaban interesados en el mismo tipo de teatro y, en especial, les unía el gusto por el *teatro jacobino* y por autores como S. Beckett, E. Bond o H. Barker, en cuya obra *Victory* actuaron los dos. Formalmente, Sarah Kane admiraba la maestría en el uso del lenguaje de H. Barker pero, sobre todo, compartía con él esa visión contradictoria y perversa del amor que conjuga y entrelaza violencia y ternura.

Tanto Sarah como David formaban parte de “un grupo de góticos vestidos de negro enfurecidos por el problema de los Balcanes y locos por *Joy Division*” (Hattenstone, 2000), pasiones que nunca llegaron a abandonar del todo. Pero Sarah Kane no era solo eso, ella era muchas otras cosas distintas y, de ahí, su rechazo a las etiquetas y las clasificaciones, especialmente en lo relativo al género o la sexualidad.

Los que la conocieron resaltaban su pasión por el fútbol y cuánto sabía de este deporte. De hecho, su teatro favorito era *Old Trafford*, conocido como *el teatro de los sueños*, un estadio. Sarah Kane solía hablar de la pasión aglutinadora del fútbol y defendía que esta no debería ser ajena al teatro. Confesaba, además, que, con frecuencia, abandonaba los teatros sin miedo a perderse nada importante, cosa que jamás hacía en el fútbol porque nunca se sabía cuándo iba a ocurrir el milagro. El teatro, en su opinión, tenía mucho que aprender del fútbol.

*I hate the idea of theatre just being an evening pastime. It should be emotionally and intellectually demanding. I love football. The level of analysis that you listen to on the terraces is astonishing. If people did that in the theatre... but they don't. They expect to sit back and not participate.*

*(Saunders, 2002).*

Durante su estancia en Bristol, Sarah Kane dirigió *Macbeth*, *Rockaby*<sup>1</sup>, *Low Level Panic*<sup>2</sup> y *Top Girls*<sup>3</sup> y también actuó en *Victory*<sup>4</sup> junto con su amigo David Greig. Justo después de esta obra, fue cuando Sarah decidió dejar de actuar:

*I decided that acting is a powerless profession and I didn't want to be at the mercy of directors I didn't like. So I started directing. And then I wrote three twenty-minute monologues.*

(Saunders, 2002).

Estos primeros monólogos de Sarah Kane, *Comic Monologue*, *Starved* y *What She Said*, se agrupaban bajo el título *Sick* y trataban temas relacionados con la identidad, los desórdenes alimenticios y la violación. Todos estaban protagonizados por una mujer y escritos en primera persona.

Parece que los monólogos pertenecían a una serie de trabajos llamados *Dreams/Screams and Silences* representados por un grupo de alumnos de la Universidad de Bristol llamado *Sore Throats Theatre Company*.

El primero de estos monólogos, *Comic Monologue* fue llevado a escena por Vince O'Connell, Sean Holmes y Sarah Kane en el *Festival Fringe* de Edimburgo en agosto de 1991.

Al año siguiente, regresaron al *Festival* con *Starved* y *What She Said* (*Dreams, Screams and Silences* 2). El público no apreció el esfuerzo de Sarah Kane por diluir las fronteras del drama y se sintió incomodado por la crudeza de sus monólogos. David Greig asegura que esta era exactamente la intención de la autora, pero el público malinterpretó el proyecto al considerarlo confesional, razón por la que la propia Sarah se desligó después de esos monólogos y decidió donarlos a la universidad. Aunque los monólogos no están publicados en la actualidad, Simon Kane, hermano de la autora, afirma que los fragmentos de estas piezas que a ella realmente le gustaban reaparecieron en su obra publicada con posterioridad, especialmente en *Crave* y *4.48 Psychosis*.

En aquella edición del *Festival Fringe* de Edimburgo se presentó también una obra que marcó profundamente la trayectoria de Sarah Kane, "the only piece of theatre to have changed my mind", como confesó la propia autora en *The Guardian* (Kane,

---

<sup>1</sup> (Samuel Beckett, 1980).

<sup>2</sup> (Claire McIntyre, 1988).

<sup>3</sup> (Caryl Churchill, 1982).

<sup>4</sup> (Howard Barker, 1983).

1998). Se trataba de *Mad*, una obra escrita y dirigida por Jeremy Weller que contaba con nueve mujeres que, respondiendo a un anuncio, se habían ofrecido a contar su experiencia con la enfermedad mental. A través de estos testimonios, Jeremy Weller cuestionaba la visión social de la locura. La obra, una serie de monólogos interrelacionados a través de la figura del director, era del más puro *théâtre vérité* y presentaba sobre el escenario tan solo un semicírculo de once sillas frente a un público sentado al mismo nivel y en el mismo tipo de asientos.

El hecho de que el 70% del reparto fuera no profesional y compartiera sus experiencias con el público confería al trabajo una autenticidad y explosividad que, con frecuencia, superaba al espectador. La actriz Susan Sarandon considera que la clave del trabajo de Jeremy Weller está en que escribe con honestidad sobre el mundo tal y cómo lo encuentra, y este mundo, a veces, puede ser profundamente perturbador:

*It is here, on the extreme edge of our human experience, that he finds the possibility of art - and of redemption. What makes Jeremy's dramas so startling is not simply the fact that they are devised and written in collaboration with the people who are living these difficult lives for real, but that these same people get to appear on stage or on film as themselves and to speak their own stories in their own words. This gives the work its authenticity and makes its protagonists truly visible to us, the audience - perhaps for the first time. I think that both they and we end up in much better shape as a result. And that's why I am getting involved<sup>5</sup>.*

Asistir a esa representación supuso un antes y un después para Sarah Kane y marcó el ideario de lo que la autora se propondría conseguir con su trabajo a partir de ese momento.

*Mad took me to hell, and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make- experiential.*

*(Saunders, 2009:47).*

---

<sup>5</sup> Declaraciones de Susan Sarandon sobre el trabajo de Jeremy Weller. Disponibles en: <http://www.grassmarketproject.org/>.

*Mad* supuso una epifanía para la dramaturga porque, de algún modo, con ella Sarah Kane advirtió que si el teatro era capaz de cambiarla a ella, de cambiar su comportamiento y su forma de pensar<sup>6</sup>, si realmente era capaz de cambiar vidas, también sería capaz de cambiar la sociedad.

En otoño de ese año, Sarah Kane decidió continuar su formación dramática participando en el *Máster en Escritura Dramática* a cargo de David Edgar<sup>7</sup> de la Universidad de Birmingham. Le atraía la idea de poder demostrarse si era capaz de escribir textos con más de un personaje y conseguir una beca, pero lo cierto es que, nuevamente, los cursos no le interesaron y dejó de asistir a las clases por sentir que “they were inhibiting [her] writing” (Thielemans, 1999). Como ya pasara en Bristol, el *Máster* ofrecía un entorno muy académico y más interesado, en opinión de la autora, en estudiar los logros ya realizados del teatro que en lo que quedaba por experimentar.

*It was an academic course and I didn't want to be an academic. The writers I was interested in talking to- Pinter, Bond, Barker- weren't the ones who were coming to talk to us*<sup>8</sup>.

Aquello la frustró. El curso la decepcionó profundamente y solo lo terminó por complacer a su madre. La propia autora aseguraba que esa etapa casi había acabado con su carrera como escritora. Sin embargo, no todo fue negativo, pues de su paso por Birmingham también surgió *Blasted*.

Durante sus estudios de *Máster*, Sarah Kane escribió un primer boceto de la obra que, al parecer, se cuidó mucho de mostrar a sus tutores hasta estar bien avanzado (Hattenstone, 2000). Aquel boceto llegaba hasta el momento en que *Cate* realiza una felación a *Ian*, justo antes de la entrada del *Soldado*. Cuarenta y cinco minutos de lo que algún día sería *Blasted*.

Este boceto constituía el trabajo final de *Máster* y se representó el 3 julio de 1993, interpretado por alumnos de la Universidad bajo la supervisión de un director profesional, Pete Wynne-Willson, al cual se le advirtió, antes incluso de conocer a Sarah Kane, que la autora era *difícil* y la pieza, *problemática*<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> “It changed my life because it changed the way I think, the way I behave” (Sierz, 2001).

<sup>7</sup> (1948-) Uno de los dramaturgos más prolíficos de la generación posterior a 1960 en Gran Bretaña.

<sup>8</sup> *Sarah Kane Site*. [consulta 4-10-2012]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/>.

<sup>9</sup> *Sarah Kane Site*. [consulta 7-3-2013]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/>.



*The effect on the performance day was quite remarkable. It served to make every other piece of drama presented there on the day - there were several – invisible<sup>10</sup>.*

El público, como posteriormente en el *Royal Court*, tuvo reacciones enfrentadas ante la obra pero Mel Kenyon, una agente teatral que asistió a la muestra, quedó totalmente impresionada. Es más, le pareció tan brillante que pidió a Sarah que le permitiera ver la obra en su totalidad cuando la tuviera terminada. Aunque más tarde recibió ofertas de otros agentes, Sarah Kane, finalmente, decidió que fuera ella quien le representara. De hecho, Mel Kenyon fue quien consiguió que James Macdonald dirigiera una lectura dramatizada de *Blasted* en el *Royal Court*. Era el 29 enero de 1994.

Tras esta lectura, el *Royal Court* decidió encargarle una obra a Sarah Kane, ya fuera *Blasted* u otra, pero la autora estaba decidida a terminar *Blasted* así que, en marzo de 1994, se mudó a Londres, empezó a trabajar como colaboradora literaria en el *Bush Theatre* y terminó la obra.

Dominic Dromgoole, director artístico del *Bush* hasta 1996, asegura que Sarah Kane se hizo visible por primera vez cuando pidió trabajo en el *Bush*. Para acceder al puesto, Sarah Kane envió un ensayo sobre el futuro del teatro británico y mundial. Les gustó. En ella, vieron una inteligencia y capacidad de juicio extraordinarios, pero lo cierto es que les asustó su intensidad, de modo que no le dieron el puesto. Al año siguiente volvió a solicitarlo, así que crearon el puesto de asesora literaria para ella. Sólo se quedó hasta agosto.

Según Dominic Dromgoole, Sarah Kane demostró ser una lectora voraz de textos, plural, generosa y dura.

*Sarah was the best theatre mind, bar Peter Hall<sup>11</sup>, that I have ever come across. She has a comprehensive knowledge of theatre history, ancient and modern; she has extraordinary intuition and cool judgement. She is passionate about the form and cares deeply about the role of theatre in society and in the*

---

<sup>10</sup> WYNNE-WILLSON, P. Sarah Kane writer. *Sarah Kane Site*. [consulta 4-11-2012]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/>.

<sup>11</sup> Fundador de la *Royal Shakespeare Company* (1960–68) y director del *National Theatre* (1973–88).

*individual's heart. Success matters little to her, but the effect of her work is sacrosanct.*

*(Dromgoole, 2002:162).*

Sin embargo, todo cuanto se representaba en la sala le enfurecía y un día desapareció terriblemente indignada, dejando una nota que nadie encontró. No volvió. Ese otoño, Sarah Kane realizó varios bocetos del cortometraje *Skin* y *Blasted* apareció publicada por primera vez en una antología de *Methuen* llamada *Frontline Intelligence: New Plays of the Nineties* junto con obras de Karen Hope, David Spencer y Rod Williams.

El 12 de enero de 1995, finalmente, tuvo lugar el estreno de *Blasted* en el *Royal Court* y solo unos pocos días después, el 18 de enero, el polémico pase de prensa. Aquella noche la crítica se cebó despiadadamente con ella. El propio Michael Billington, de *The Guardian*, cuyo ataque fue uno de los que más dolió a la autora, según ella misma le manifestó en una carta, reconoció tiempo después que aquella noche hubo tal histeria que fue difícil juzgar la obra fríamente y con calma: “So I got it wrong. She was a major talent” (Hattenstone, 2000).

Su agente, Mel Kenyon quedó atónita ante la acogida que se le dispensó a *Blasted*.

*I didn't think there'd be personal attacks. I thought everybody would recognise the quality of the writing. I didn't realise the level of stupidity and vindictiveness that would accompany the critique. In the end, they criticised nothing but the event.*

*(Hattenstone, 2000).*

El año anterior, otro dramaturgo, Anthony Neilson había presentado *Penetrator*, una obra con tanto sexo y violencia como *Blasted* y, sin embargo, las furias no se habían desatado. La diferencia radicaba, como David Greig apunta, en que *Blasted* había sido escrita por una mujer y su personaje principal retrataba a un hombre de mediana edad, periodista para más *inri*, con todas sus debilidades (Hattenstone, 2000). No se la tomó en serio.

Sin embargo, no todas las críticas fueron negativas. Harold Pinter, que tuvo oportunidad de ver *Blasted*, quiso, en cambio, acercarse a ella y elogiar su obra

sugiriendo que, tal vez, fueran los críticos los que no estaban preparados para ella. Tras su encuentro comentó que, mientras algunos dramaturgos asumen una personalidad diferente al escribir y uno se pregunta cómo pueden haber escrito tal o cual cosa, en el caso de Sarah Kane: “She was so naked, and her work was evidently so naked. She had no protective skins at all” (Hattenstone, 2000). Ella era su obra.

Lo que más le aterró a H. Pinter de su encuentro con la autora fue ver la profundidad del horror y la angustia de Sarah Kane ante la crueldad humana.

*Everyone's aware, to varying degrees, of the cruelty of mankind, but we manage to compromise with it, put it on the shelf and not think about it for a good part of the day. But I don't think she could do that. I think she had a vision of the world that was extremely accurate, and therefore horrific.*

*(Hattenstone, 2000).*

Pese a todo esto, Harold Pinter aseguraba que Sarah Kane era muy divertida y animada y, en su opinión, la fuente de su alegría era el amor.

*What made her happy? I think she seemed to be in love most of the time*

*(Hattenstone, 2000).*

Unos meses después de la tempestad de *Blasted*, Sarah Kane participó en un programa de intercambio de nuevos dramaturgos en Nueva York. Ese mismo verano finalizó su guión *Skin*, que, aunque salió a la luz mucho más tarde, constituía en realidad su segunda obra. El rodaje de *Skin*, que tuvo lugar en septiembre, estuvo dirigido por Vincent O’Connell y producido por *British Screen* y *Channel 4*. En octubre de 1995 el cortometraje, de once minutos, se estrenó dentro del *London Film Festival*.

A finales de 1995, Sarah Kane terminaba un encargo para el *Gate Theatre* de Londres: *Phaedra’s Love*. David Farr, director artístico del *Gate* que había quedado impresionado por *Blasted*, quiso convencer a Sarah Kane para que escribiera algo para ellos. Estaban preparando un ciclo de nuevas dramaturgias basadas en los clásicos y *Blasted* inmediatamente les había recordado las tragedias griegas o romanas. De la primera entrevista entre Sarah Kane y David Farr, en la que terminaron hablando de fútbol, Sarah se marchó con un libro de Séneca bajo el brazo y la promesa de considerar la oferta. Poco después le llamó diciendo que quería hacer *Fedra*. Parece ser que la

dramaturga se había planteado también hacer *Baal* de B. Brecht y *Woyzeck* de G. Büchner, pero el teatro ya tenía planificado un ciclo dedicado a Büchner y tenían problemas con los derechos de autor de Brecht, por lo que, finalmente, animada por la revisión que Caryl Churchill había hecho de *Thyestes*, la autora se decidió por *Fedra*.

Durante los ensayos de la obra, Sarah Kane terminó por sustituir ella misma al director, su amigo Cath Mattock, por no estar conforme con su manera de dirigir la obra. Finalmente, el 15 de mayo de 1996 se estrenaba *Phaedra's Love* en el *Gate Theatre*.

*Phaedra's Love* fue un éxito y Sarah estaba feliz. Fue la época en la que solía quedarse en casa de los amigos y hacer de pinchadiscos en sus fiestas pero, incluso en aquellos buenos tiempos, a veces bajaba en medio de la noche y les pedía que quitaran todas las pastillas del cuarto de baño (Farr, 2005).

En agosto de 1996, tras haber visto publicada una edición conjunta de *Blasted* y *Phaedra's Love*, Sarah Kane empezó a trabajar como dramaturga en residencia en la compañía itinerante *Paines Plough*, especializada en nueva escritura y de gran renombre nacional e internacional. Mark Ravenhill, que ocupaba el puesto de director literario y fue quien llevó a Sarah Kane allí, quedó, como muchos de los que en algún momento coincidieron con la autora, muy sorprendido al conocerla. Esperaba encontrarse a alguien de difícil trato, y quedó, sin embargo, admirado por su vulnerabilidad.

Sarah Kane colaboró con el trabajo de la compañía durante un año. Una de las iniciativas de *Paines Plough* consistía en un espacio de lecturas a mediodía llamado *Wild Lunch Series*, en el teatro *Bridewell* y fueron precisamente esas lecturas las que dieron la oportunidad a Sarah Kane de presentar *Crave*. Según Vicky Featherstone<sup>12</sup>, todo empezó cuando uno de los dramaturgos dejó el proyecto a falta de tres días y ella le pidió a Sarah bromeando que escribiera algo en su lugar. Sarah desapareció y lo hizo. Solo duraba veinte minutos, pero a Vicky Featherstone le pareció una pieza tan perfecta que le hizo el encargo de terminarla. Tardó un año y medio más (Ranc, 2002).

En febrero de 1997, *Phaedra's Love* se representó en el *Barracke* del *Deutsche Teater* de Berlín dentro del programa anual internacional del *Royal Court*. Según Mark Ravenhill, que acompañó a Sarah Kane en ese periplo, aquella semana en Berlín fue vital para ambos, pues les permitió entrar en contacto con escenarios europeos que

---

<sup>12</sup> Directora artística de la compañía *Paines Plough* y, posteriormente, primera directora del *National Theatre of Scotland*.

enseguida manifestaron un gran entusiasmo por la nueva generación de dramaturgos británicos. De todos ellos, la más representada y fervientemente admirada, según Mark Ravenhill, siempre fue, y sigue siendo, Sarah Kane (Ravenhill, 2006).

En el ciclo de Berlín se representaron obras como *Blasted* o *Shopping and F\*\*\*ing* y muy pronto se les empezó a etiquetar como un nuevo grupo al que bautizaron con nombres tales como *New brutalists*, *the school of smack and sodomy* o *in-her-face theatre*. Y eso que, como el propio Mark Ravenhill reconoce, él ni siquiera había leído a Sarah Kane cuando escribió su gran obra debut: *Shopping and F\*\*\*ing*.

Mark Ravenhill, que compartió muchos momentos con Sarah Kane, coincide con todos aquellos que la conocieron en destacar el sentido del humor de la autora y su enorme conocimiento del medio teatral:

*She was great company. She talked enthusiastically about football and indie music but also about plays and literature. She was the best-read young playwright I knew - well aware of the influences on her work of Bond, Beckett and Barker. "Only playwrights with a B surname?" I teased. "Definitely", she replied.*

*(Ravenhill, 2006).*

Unos meses después de la experiencia alemana, el 17 de junio de 1997, *Channel 4* emitió el cortometraje *Skin* y, poco después, en octubre, un montaje de *Woyzeck* (1836) dirigido apasionadamente por Sarah Kane se presentaba en el *Gate Theatre*.

Precisamente, M. Lyons, en su trabajo *How skinny I got, and how fucking weird I was: Michael Shannon, Sarah Kane, Woyzeck and Experiential Theatre* escogió este proyecto de Sarah Kane como prototipo de teatro experiencial:

*Essentially, experiential theatre is about blurring boundaries such as those between observer and participant, or between actor and character, or between the personal and the professional. In the rehearsal process and production of Woyzeck, Kane blurred many boundaries (...) the actor/audience boundary, the actor/actor boundary and the actor/director boundary.*

*(Lyons, 2008).*

David Farr, responsable de que Sarah Kane presentara *Phaedra's Love* en el *Gate*, quedó impresionado con este nuevo trabajo. Según sus propias palabras, el *Woyzeck* de Sarah fue maravilloso. A pesar de ello, por aquel entonces Sarah no se encontraba muy bien. Según sus amigos, estaba muy sombría y tremendamente agotada.

En concreto, David Farr cuenta una anécdota de una tarde de reunión con los amigos en la que Sarah se volvió hacia ellos y les dijo:

*Life is quite simple for you, isn't it? And smiled.*

*(Farr, 2005).*

Parece que las cosas eran todo menos sencillas para ella. 1997 fue un año de proyectos y éxito, pero también fue el año en que Sarah Kane ingresó por primera vez, y voluntariamente, en el hospital *Royal Maudsley* aquejada de una fuerte depresión. No sería la última vez.

El 30 de abril de 1998 tuvo lugar el estreno de la tercera pieza de Sarah Kane: *Cleansed*. Por primera vez una de sus obras se programaba para la sala grande del *Royal Court*, aunque finalmente fuera representada en el *teatro Duke of York* a causa de las obras de mejora del teatro.

Antes incluso de que *Cleansed* llegara a los escenarios londinenses, desde otros países se había mostrado interés por conocer el texto y programar la obra en sus escenarios. Paradójicamente, *en casa* las cosas no fueron mejor que con *Blasted*.

Lo cierto es que la crítica no empezó a valorar a Sarah Kane hasta la presentación de *Crave* y, de hecho, con *Cleansed* volvieron a atacarla de modo personal. Como pasara con *Blasted*, muchos encontraron la violencia de *Cleansed* gratuita. Curiosamente, el director James Macdonald observa todo lo contrario en lo extremo de las imágenes de *Cleansed* y en el grado en que esta se aparta del *realismo*, él ve, precisamente, una reacción por parte de Sarah Kane a *Blasted* (Little y McLaughlin, 2007).

El montaje de *Cleansed* fue harto complejo e, incluso, hubo que pedir ayuda para financiar la obra y encontrar soluciones para representar sus acotaciones e imágenes *imposibles*. De hecho, *Cleansed* fue una de las producciones más caras de toda la historia del *Royal Court*.

En las tres últimas funciones, Suzan Sylvester, la actriz que se encargaba de representar el personaje de *Grace* se lesionó, y Sarah la sustituyó. En una hora tuvo que

aprenderse la danza de amor por *Graham*, prepararse para desnudarse en escena y, lo que más le aterraba de todo, llevar tacones, cosa que nunca antes había hecho. Un episodio que da una idea clara del grado de compromiso de Sarah Kane con su trabajo (Hattenstone, 2000).

Los meses siguientes fueron muy activos para Sarah Kane. En mayo de 1998, la dramaturga volvió al continente para dirigir unos talleres de escritura subvencionados por el *British Council* de Amsterdam. En junio, repitió la experiencia del Programa Internacional del *Royal Court*, participó en el *Varna Festival* de Bulgaria y creó un grupo de escritores en Sofía. En julio y agosto dirigió, de nuevo, los Talleres Internacionales en el *Royal Court*, esta vez en Londres. El 4 de agosto de este mismo año, tuvo, por fin, lugar el preestreno de *Crave* en el *Chelsea Centre*. El estreno oficial, sin embargo, aconteció el 13 de Agosto de 1998, en el *Traverse Theatre* de Edimburgo.

*Crave* ya había sido presentada y publicada con anterioridad bajo el pseudónimo de *Marie Kelvedon* en la lectura dramatizada de *Paines Plough*. Sarah Kane había decidido usar este nombre, que combinaba su segundo nombre y el pueblo en el que había crecido, para huir del peso de su reputación y evitar que se prejuzgara su trabajo. El texto adjuntaba, además, una biografía ficticia que reflejaba el gran sentido del humor de la autora:

*Marie Kelvedon is twenty-five. [...] She was sent down from St Hilda's college, Oxford, after her first term, for an act of unspeakable Dadaism in the college dining hall. [...] Since leaving Holloway, she has worked as a mini-cab driver, a roadie with the Manic Street Preachers and as a continuity announcer for BBC World Service. She now lives in Cambridgeshire with her cat, Grotowski*<sup>13</sup>.

Durante esta edición del *Festival de Edimburgo*, Sarah Kane escribió varios artículos para *The Guardian* en los que comentaba los acontecimientos teatrales del festival y hacía su propia crítica de los mismos. Es en estos artículos en los que Sarah Kane confiesa cómo años atrás el proyecto de Jeremy Weller había marcado su camino artístico. Gracias a esos artículos, sabemos también que, en contra de su costumbre, Sarah Kane estaba animando a sus amigos a ver *Crave* antes de leerla, porque concebía

---

<sup>13</sup> Biografía incluida en la primera versión de *Crave* (London, 1998).

el texto de la misma más como texto para la representación que como obra teatral. Los artículos periodísticos están, asimismo, repletos de ejemplos que dejan ver el sentido del humor característico de la dramaturga: “there are some wonderful performances in Edinburgh... but there is only one David Beckham”(Kane, 1998).

El último tercio de 1998 fue un periodo de gran actividad para la autora, pues el 8 de septiembre *Crave* se transfirió al *Theatre Upstairs* del *Royal Court* en el *Ambassadors Theatre* de Londres, y un par de meses después, Sarah Kane visitaba Sevilla para impartir un taller internacional de dramaturgia junto a Mary Peate. A finales de ese mismo año, *Crave* empezó, además, su gira internacional. Como había sucedido con *Cleansed*, también en algunas funciones de la gira, en concreto en cinco representaciones en Maastricht y Copenhague, Sarah Kane tuvo que interpretar el papel de C. Ese mismo año, la *Arts Foundation*, fundación que apoya los talentos emergentes en las Artes, concedió a Sarah Kane uno de los mayores reconocimientos teatrales, una *fellowship* en la categoría de dramaturgia, reconociendo, finalmente, el valor de su trabajo<sup>14</sup>.

Pese a las buenas críticas que *Crave* estaba recibiendo y el reconocimiento a su carrera, Sarah Kane volvió a sufrir en esas fechas una crisis que la devolvió al hospital. Aunque una vez finalizado su internamiento consiguió seguir trabajando y terminar *Psychosis 4.48*, poco después de concluirlo hizo un primer intento de suicidio tras el que fue ingresada de nuevo en el hospital de *King's College*. Tres días después, durante un pequeño espacio de tiempo en que se quedó a solas, Sarah Kane se ahorcó en el baño con los cordones de sus zapatos. Era el 20 de febrero de 1999 y acababa de cumplir 28 años dos semanas antes. Su última obra, *4.48 Psychosis*, se estrenó póstumamente en el *Jerwood Theatre Upstairs* del *Royal Court* el 23 de junio del 2000.

La muerte de Sarah Kane dejó a todos aquellos que la conocieron y que habían trabajado con ella sumidos en el sentimiento de pérdida de un ser extraordinario y de una dramaturga llena de talento aún por desarrollar. Con solo cinco obras a sus espaldas, Sarah Kane había protagonizado la revolución teatral inglesa de los 90, había conseguido, finalmente, el respeto y la admiración de la comunidad teatral y se había hecho un sitio en la esfera internacional. Su búsqueda incansable de un nuevo lenguaje

---

<sup>14</sup> *The Arts Foundation*. [consulta: 03-11-2013]. Disponible en: <http://www.artsfoundation.co.uk/Artist-Name/all/139/Sarah-Kane/>.



teatral le llevó a producir cinco obras que constituyen un cuerpo único y original, un legado que ocupa por sí solo un lugar prominente en la Historia del Arte.



L  
a  
  
p  
o  
é  
t  
i  
c  
a  
  
d  
e  
  
S  
a  
r  
a  
h  
  
K  
a  
n  
e



*La poética de Sarah Kane* pretende desgranar los aspectos estilísticos más relevantes y distintivos de la obra de la autora. Para ello, este apartado analizará, en primer lugar, el proceso seguido por su obra hacia una expresividad plenamente identificada con el sentido y, posteriormente, estudiará cómo, en pos de este objetivo, cada uno de sus trabajos supuso una investigación formal que desafió a la lógica y a la convención.

Sarah Kane quería hallar nuevos caminos de expresión dramática que expandieran las fronteras del drama y, en este proceso de investigación, las estructuras tradicionales resultaron insuficientes, la narrativa inútil. Su trabajo se centró, por ello, en despojarse de lo impuesto y hallar nuevas formas expresivas, nuevos géneros que se acercaran cada vez más a la verdadera identidad. Embarcada en esta búsqueda, Sarah Kane partió del *realismo* y transitó el *surrealismo* y el *expresionismo*, dinamitó las estructuras y disolvió las fronteras del drama con otros géneros como la música y la poesía hasta llegar, en su último tramo creativo, a la fragmentación y la disolución del texto y el personaje.

En este estudio se incidirá especialmente en la evolución que tuvo el lenguaje a lo largo de dicho proceso. Se observará cómo la expresión se fue adelgazando, los significados se condensaron y los diálogos se hicieron cada vez más rítmicos y reducidos. Estas páginas mostrarán, igualmente, el modo en que la ausencia de referencias y la elipsis resultan vitales en estos textos, no solo para reflejar la incompreensión y la distancia entre sus seres, sino también para encender el conflicto. Se pretende demostrar, además, hasta qué punto el lenguaje muestra las marcas del poder y en qué modo este resulta insuficiente para relatar el trauma y las emociones.

A continuación estudiaremos, cómo, aparte de dinamitar las formas tradicionales, Sarah Kane exploró en sus trabajos las posibilidades del tiempo y el espacio más allá de la convención. En estos folios, se observará cómo el espacio se pliega sobre sí mismo convirtiendo *allí* en *aquí* en *Blasted*, cómo investiga la relación entre lo público y lo íntimo o cómo se convierte en polivalente y se pervierte hasta llegar a desaparecer.

Este capítulo dará cuenta, asimismo, de la progresiva disolución de las categorías y la caracterización en la obra de la dramaturga en un viaje hacia la verdadera identidad que pasa por la destrucción de las clasificaciones impuestas y la búsqueda de la unión con el verdadero ser.

Para terminar, en esta sección se estudiarán las diversas influencias que reconocemos en la obra de Sarah Kane y se detallará el modo en que determinados autores y obras ayudaron a dar forma a uno de los corpus dramáticos más originales de los últimos tiempos.

L  
a  
  
f  
o  
r  
m  
a





Sarah Kane sentía la necesidad vital de hallar una forma teatral que fuera reflejo exacto de su sentir y pensar, una forma capaz de provocar una fuerte reacción emocional e intelectual por incómoda o dolorosa que pudiera resultar (Saunders, 2002).

“The form is the meaning” (Sierz, 2001) pronto se convirtió en la máxima de la dramaturga a la hora de escribir. Cada uno de los trabajos de Sarah Kane fue producto de ese incesante deseo por innovar y de la incansable búsqueda formal hacia la expresión. Este capítulo pone de manifiesto cómo la trayectoria de la autora refleja el proceso hacia la perfecta identificación de forma y sentido que culminará con *4.48 Psychosis*, un *tortuoso camino* recorrido por Sarah Kane hasta lograr en sus textos la forma de expresión deseada.

Sarah Kane era una gran conocedora de la tradición teatral. Además de la formación adquirida tanto en la carrera universitaria como en el *Máster en dramaturgia*, la autora era una ávida lectora y había adquirido una gran cultura teatral. Los que trabajaron con ella aseguraban que Sarah Kane poseía, además, una intuición innata para el teatro.

*Sarah has the best theatre mind bar Peter Hall that I have never come across. She has a comprehensive knowledge of theatre history, ancient and modern. She has extraordinary intuition and cool judgement.*

*(Dromgoole, 2012).*

Sarah Kane era consciente de la tradición y cuando decidió volcarse en la escritura lo hizo con ánimo de experimentar nuevos caminos de la teatralidad sin perder nunca de vista los logros de tantos dramaturgos que admiraba. Para la autora, todo proyecto se convertía en un reto, una nueva búsqueda que pudiera ampliar los límites del teatro. “Each time I’ve tried to do something different” (Sierz, 2001). Cada una de sus obras representó, por tanto, una separación progresiva y consciente de los esquemas ya explorados, un desafío creciente a los preceptos de la lógica y la lingüística. Como no podía ser de otro modo, en este viaje formal, las convenciones del *realismo* y la línea narrativa se fueron distorsionando y fragmentando hasta desaparecer. Ya su primera

---

<sup>1</sup> (*4.48 Psychosis*: 213).

obra, *Blasted*, resultó subversiva tanto en el continente, como en el contenido. En ella, Sarah Kane adoptaba deliberadamente una forma poco corriente y provocadora que pretendía dinamitar las estructuras tradicionales y el propio *realismo* en el que parecían ancladas las obras del momento.

*Kane tears apart the domestication of mimesis, the kitchen sink realism that was the dominant dramatic mode of Royal Court theatre in post war period.*  
(Iball, 2008).

A primera vista, *Blasted* se presenta ante nosotros como una obra tradicional sobre relaciones interpersonales. Es más, la primera parte de la obra, hasta la entrada en escena del *Soldado* y la explosión, responde al más puro estilo *naturalista* y mantiene las unidades clásicas aristotélicas de acción, espacio y tiempo. En la segunda parte de la obra, sin embargo, el aparente convencionalismo de *Blasted* salta por los aires cuando en las calles estalla la guerra civil y un soldado anónimo, símbolo de todas las guerras del mundo, irrumpe en la habitación. Tras su entrada, un mortero destruye las paredes y arrastra la guerra hasta nuestros, aparentemente seguros, dominios occidentales. Toda una pesadilla que obliga al espectador a experimentar la violencia que, hasta entonces, sólo había contemplado.

Fiel a su máxima de identificación temática y formal, Sarah Kane hizo que esta destrucción externa alcanzara también a la estructura de la obra. La acción y el diálogo se hacen añicos, el tiempo se comprime. La forma se convierte, entonces, en un paralelismo directo de la realidad de la guerra que representa y la obra se fragmenta hasta quedar convertida en fotografías dispersas que completan el viaje formal de *Blasted* desde el *realismo* al *surrealismo* y, de ahí, al *expresionismo*.

La segunda obra de Sarah Kane, *Phaedra's Love*, mantiene mayor apego que *Blasted* a las convenciones clásicas y la composición formal. De hecho, su división en escenas y la existencia de una línea narrativa cronológica la convierten en una isla dentro de su trayectoria. Cuando la autora aceptó el encargo de escribir *Phaedra's Love*, su principal propósito fue respetar los grandes universales del teatro clásico revistiéndolos de una poesía urbana (Tabert, 1998), algo que en la obra permite convivir muestras de extrema vulgaridad con líneas de gran carga poética que acompañan la expresión del deseo y la necesidad.

**Phaedra** *Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me.*

**Phaedra** *Have you ever thought, thought that your heart would break?*

**Strophe** *No.*

**Phaedra** *Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain?*

**Strophe** *That would kill you.*

**Phaedra** *This is killing me.*

**Strophe** *No. Just feels like it.*

**Phaedra** *A spear in my side, burning<sup>2</sup>*

Un mundo de contrastes presente a nivel formal y temático en toda la obra de la autora que no hace sino reflejar la contradicción en la base de los sentimientos y las relaciones humanas.

**Phaedra** *You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt.*

*You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone.*

*You're in pain. I adore you.*

**Hyppolitus** *Not very logical.*

**Phaedra** *Love isn't<sup>3</sup>*

La mezcla de contenidos emocionales extremos unida a la experimentación teatral caracterizó desde sus inicios la trayectoria de Sarah Kane. *Phaedra's Love* es, no obstante, su pieza más convencional y destaca, no por la experimentación formal, sino por la fuerza y visceralidad de sus imágenes, por su lenguaje provocador y, muy especialmente, por su subversiva moral. En ella, la innovación reside en la reversión de los valores del drama clásico y la representación en escena de aquellos elementos que la tragedia solía ocultar obligando al público, no solo a contemplar, sino a ser partícipe de la violencia. En *Phaedra's Love*, la ruptura es más temática que formal.

---

<sup>2</sup> (*Phaedra's Love*: 69).

<sup>3</sup> (*Phaedra's Love*: 79).

El siguiente proyecto de la autora, sí supuso, en cambio, un gran desafío a la tradición teatral. Influida por la obra de G. Büchner, cuyo *Woyzeck* (1879) se encontraba dirigiendo, Sarah Kane quiso que su siguiente trabajo fuera una obra minimalista, despojada de línea narrativa y cuya fuerza residiera fundamentalmente en las imágenes poéticas y los diálogos cercenados hasta lo más esencial.

*I wanted to strip everything down. I wanted it to be small.*

*(Rebellato, 1998).*

Ese afán por reducir el lenguaje a la esencia e, incluso, a veces, a la ausencia hace que, en *Cleansed*, las intervenciones de los personajes formen patrones esticomíticos que producen una cadencia rítmica, una especie de verso libre disfrazado de un inteligente y casi pinteriano realismo lingüístico (Innes, 2002).

**Grace** Love you.  
**Graham** Swear.  
**Tinker** Yes.  
**Grace** On my life.  
**Graham** Don't cut me out.  
**Grace** Graham.  
**Voices** Frazzle it out  
**Tinker** Tinker.  
**Voices** Burn it out  
**Graham** Darling.  
**Voices** Frazzle it —  
**Tinker** Trust me.  
**Voices** Time to go<sup>4</sup>

Un lenguaje que, como ya hiciera en *Phaedra's Love*, combina la poesía y la expresión violenta, pero que, por encima de todo, funciona metafóricamente al servicio del sentido de la obra.

*Cleansed* es la parábola más ambiciosa e intelectual de Sarah Kane y su universo simbólico supone un alejamiento del *naturalismo* aún mayor que el de las anteriores piezas de la autora. Su estructura episódica, al más propio estilo del *drama expresionista*, refleja un viaje de descubrimiento marcado por el espacio teatral que desempeña en la obra una marcada función estructural. A nivel formal, el sentido onírico y metafórico de *Cleansed* se hace patente al aparecer las vertiginosas veinte

---

<sup>4</sup> (*Cleansed*: 135).

escenas como suspendidas sobre la superficie de la obra. Como la propia dramaturga explicaba, “escenas arraigadas pero al mismo tiempo flotando”(Giammarco, 1997).

El carácter de ensoñación de *Cleansed*, así como la ausencia de correlación entre historia y argumento, obligaban al espectador a rellenar los huecos que deliberadamente surgían en la obra. Un nuevo desafío para público y crítica pues, como la misma autora reconocía: “con frecuencia, aquello que más enfurece a los que pretenden imponer la censura es la forma”(Unwin, 2001).

Mientras que en *Cleansed* aún era posible reconocer una cierta narrativa, en el caso de las dos últimas obras de Sarah Kane, *Crave* y *4:48 Psychosis*, la ruptura con la convención fue total. “Estilísticamente estas obras implicaban fragmentación, montaje, repetición, uso extensivo de citas y una separación de la concepción tradicional del personaje”(Woodworth, 2005). Parece que, en su estadio final, la obra de Sarah Kane terminaba de dibujar un nuevo paisaje formal en el que se eliminaban “las marcas psicológicas y la geografía social de toda obra” para dejar al público sin referencias conocidas, ni seguridad alguna, es decir, totalmente vulnerable (Saunders, 2002).

La primera de estas últimas piezas, *Crave*, supuso un gran salto cuantitativo en cuanto a separación del *naturalismo* y experimentación formal se refiere. En ella, Sarah Kane se propuso explorar las fronteras del drama con la música y la poesía al tiempo que llevaba el teatro al límite con la ausencia de caracterización, de designación espacio-temporal e, incluso, de acción.

En esencia, *Crave* es una obra polifónica marcada por el ritmo del lenguaje y la musicalidad. Una composición a cuatro voces en la que Sarah Kane alcanzó su máxima precisión formal explotando al máximo las posibilidades rítmicas y musicales de un texto que sólo alcanza verdadero sentido en la representación. Un poema dramático lleno de imágenes, comparaciones y potentes metáforas orquestadas en una puntillosa partitura rítmica.

*Crave* es, en realidad, un largo poema atravesado por numerosas referencias intertextuales y autobiográficas en el que la narración o, precisamente, la falta de esta se construye de modo conjunto. Carente de marcas espaciales y temporales fiables, la obra avanza a medida que lo hacen los cuatro discursos de los personajes que confluyen para dar forma a un texto ambiguo e hipnótico.

En la obra no existe diálogo en el sentido tradicional, sino que las cuatro voces elaboran su discurso a veces narrando, a veces rememorando, hechos pasados, refranes, citas bíblicas e, incluso, poemas. El texto dramático se crea de manera conjunta completando, reduciendo o reelaborando la idea anterior.

**B** *Let*  
**C** *Me*  
**M** *Go*

**C** *I hate you,*  
**B** *I need you,*  
**M** *Need more,*  
**C** *Need change*<sup>5</sup>

En ocasiones, el hilo del discurso de los personajes retoma frases ya dichas, pequeños *leit motivs* que confieren coherencia al texto. Una repetición textual y temática que subraya la angustiosa idea del eterno retorno<sup>6</sup> en la obra y termina por dibujar en las cuatro voces una misma idea, una misma ansia por liberarse y sentirse completos que solo alcanzarán al final de la obra.

Consecuente con su deseo de hacer de la forma de sus obras máximo reflejo del contenido, la construcción de *Crave* refleja de forma deliberada el sinsentido caótico de la vida. Al abandonar la idea tradicional de conflicto, en *Crave*, este se traslada al interior del ser, mientras la división se adueña de la obra. La fragmentación, la sintaxis reducida, la elipsis o la disonancia trabajan al servicio de la temática de la obra para hacerse uno con el sentido del texto.

“La desintegración que experimenta la mente humana bajo la presión del amor, la pérdida y el deseo” que anunciaba la contraportada de *Crave* se materializa en la forma de la pieza. *Crave*, obra sobre el deseo y la necesidad de llenar los vacíos de nuestra vida que nos impiden ser seres completos y felices, refleja esa necesidad con espacios, silencios, puntos suspensivos o frases incompletas. El lenguaje falla a los personajes de *Crave* que no encuentran los términos precisos para expresar sus sentimientos:

---

<sup>5</sup> (*Crave*: 189).

<sup>6</sup> La idea de eterno retorno es una concepción filosófica del tiempo que se refiere a un concepto circular de la historia o los acontecimientos. En *Crave*, Sarah Kane recoge la visión de Nietzsche que plantea que no sólo son los acontecimientos los que se repiten, sino también los pensamientos, sentimientos e ideas, vez tras vez, en una repetición infinita e incansable.

*somehow somehow somehow communicate (...) the love I have for you*<sup>7</sup>

Hasta llegar a *Crave*, la dramaturgia de Sarah Kane, cada vez más escueta, se había ido adelgazando y despojándose de todo lo superfluo. Desde su estancia en Nueva York, la autora utilizaba cada vez menos palabras y cada una de ellas era escogida por su sonoridad e impacto: “Language for its own sake”<sup>8</sup>. Siguiendo la estela de S. Beckett, las estructuras de Sarah Kane aparecían reducidas al mínimo, simplificando e intensificando el poder de la palabra.

Pero no solo sus diálogos buscaban reducirse a lo esencial, su teatro parecía condensarse también. Este viaje culminaría en *4.48 Psychosis*, una obra en la que la forma y los personajes aparecen completamente fragmentados y deshilachados reflejando, incluso visualmente en el texto, la disolución del mundo de la voz protagonista.

### *Breakdown*

-----<sup>9</sup>

Durante toda su trayectoria Sarah Kane había mostrado un incansable afán por conseguir en sus textos la misma unión casi mística que incansablemente buscaba con el *otro* o con el mundo que la rodeaba. Cada una de sus obras había supuesto un paso más en la experimentación formal y la expansión de las fronteras del drama con el objetivo de lograr que forma y sentido fueran uno. En el caso de *4.48 Psychosis*, la dolorosa separación entre la realidad y la mente, la alienación y la fragmentación del ser se manifiestan en el desmembramiento del propio texto.

La forma del texto muestra “la desaparición de las fronteras que experimenta una mente psicótica”, “el paisaje interno de la psicosis suicida” (Greig, 2001). Es por ello que *4.48 Psychosis* es un texto hecho añicos.

La última obra de Sarah Kane es un conjunto de “bewildered fragments”<sup>10</sup> compuesto por: monólogos, conversaciones reales o imaginadas entre un médico y su paciente, recetas de libros de autoayuda, prospectos médicos, informes clínicos y

---

<sup>7</sup> (*Crave*: 170).

<sup>8</sup> (*Crave*: 199).

<sup>9</sup> (*4.48 Psychosis*: 219).

<sup>10</sup> (*4.48 Psychosis*: 210).

visiones apocalípticas inspiradas por el *Libro de las revelaciones*<sup>11</sup>. Un poema dramático escrito en verso libre atravesado por imágenes y líneas que se repiten y que confieren coherencia estructural y temática, no solo a *4.48 Psychosis*, sino a toda la obra de la dramaturga.

*4.48 Psychosis* es un texto fragmentado y aparentemente caótico, pero nunca precipitado. No es una nota de despedida escrita apresuradamente, sino una obra obsesivamente medida y orquestada, como todos sus trabajos anteriores. Nada en la obra de Sarah Kane es fortuito. Cada signo de puntuación, cada sonido ha sido calibrado cuidadosamente para hacerlo encajar a la perfección con aquello que se desea transmitir.

El título de su último trabajo refleja la creencia de la autora de que a las 4.48 es el momento en el que nuestra mente percibe con mayor claridad la naturaleza de nuestras luchas y es, por tanto, el momento en el que se hace más plausible el suicidio. Ese conflicto intestino del ser se traduce en los retazos de monólogos y conversaciones que constituyen la escritura de la obra y reflejan el ser fragmentado en busca de su unidad; la definición exacta de la locura, según la autora (Saunders 2002).

*4.48 Psychosis* prácticamente constituye un monólogo del alma que evidencia la separación del mundo y la fragmentación de su protagonista, la incapacidad de hacer de cuerpo y mente un todo unido.

*Here am I  
and there's my body  
dancing on glass*<sup>12</sup>

Sin coherencia mental, la coherencia formal y lingüística resulta inviable.

*How can I return to form  
Now my formal thought has gone?*<sup>13</sup>

En la discordancia y la segmentación, *4.48 Psychosis*, logra por fin transformarse en la expresión exacta del sentido. Su texto se convierte en un continuo

---

<sup>11</sup> Último libro del *Nuevo testamento* que contiene las visiones sobre el futuro reveladas a San Juan Evangelista.

<sup>12</sup> (*4.48 Psychosis*: 230).

<sup>13</sup> (*4.48 Psychosis*: 213).



en el que la frontera entre fondo y forma desaparece al compás que marca “el ritmo de la locura”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> (4.48 *Psychosis*: 227).



# E l l e n g u a j e



Sarah Kane buscaba ser cada vez más mínima y más poética, despojar a los textos de todo lo accesorio hasta quedarse con lo esencial. Como resultado, los diálogos de sus obras se hicieron cada vez más escuetos y carentes de elementos funcionales hasta el extremo de hacer desaparecer, en sus últimos trabajos, la cohesión textual. Estas páginas darán cuenta de hasta qué punto dicha economía del lenguaje contribuye, por un lado, a dar autenticidad al texto, pero también a la creación del conflicto, pues la deliberada supresión de elementos, la abundancia de deícticos y la elipsis, tanto gramatical como situacional, provocan la incompreensión y la desorientación de personajes y espectadores por igual.

Sarah Kane comenzó *Blasted* con solo 23 años. Su primera versión, un borrador de cuarenta y cinco minutos, fue fruto de un *Máster* de escritura que la dramaturga cursó en Birmingham. Tras ser presentada como proyecto final del curso, la obra pasó todavía por catorce bocetos más antes de llegar al *Blasted* que hoy conocemos.

En medio del proceso de construcción y reconstrucción de *Blasted*, llegó a manos de la autora una obra que le haría replantearse su trabajo y, en especial, el tratamiento del diálogo. La obra en cuestión no era otra que la controvertida *Saved* de Edward Bond (1965). Tras su lectura, la autora se dio cuenta de que los primeros bocetos de *Blasted* aparecían cargados de explicaciones y largos monólogos en los que los personajes tendían a explicar sus circunstancias y líneas de pensamiento. Dispuesta a reducirlo a lo esencial, en los siguientes bocetos, Sarah Kane se propuso enterrar bajo la superficie todo aquello que antes se explicaba y cercenar los diálogos impidiendo a los personajes extenderse más de diez palabras por intervención. Cuando finalmente terminó este proceso de revisión, del boceto original solo quedaban tres o cuatro líneas. Aun así, ella aseguraba que todavía cortaría un poco más.

Este exhaustivo proceso de escisión, revisión y reformulación del texto ejemplifica la relación de Sarah Kane con toda su obra. Incansable, perfeccionista y totalmente comprometida con su trabajo, Sarah Kane jamás dejaba nada al azar. Volvía una y otra vez a sus textos hasta dar con la forma que mejor transmitiera la emoción y creara el efecto deseado. Su manera de reescribir los bocetos pasaba más por la supresión de material que por la adición o la reelaboración del mismo y, de hecho, ella misma confesaba que su “ejercicio favorito consistía, precisamente, en cortar” (Sierz 2001).

Sarah Kane buscaba, tal y como había hecho Samuel Beckett antes que ella, ser tan escueta como fuera posible, despojar el lenguaje y convertirlo en la mínima expresión. Por ello, “to be small” (Saunders, 2002) se convirtió desde esos primeros momentos en la meta de todos los trabajos de la autora.

Sarah Kane estaba profundamente arraigada en el lenguaje, como lo estaban también aquellos a los que tanto admiraba, Harold Pinter o Caryl Churchill. Como muchas de las obras de estos autores, los trabajos de Sarah Kane destacan por su retrato del lenguaje auténtico marcado por características propias de la conversación real. En sus diálogos es muy común, por tanto, encontrar construcciones agramaticales, elipsis, superposiciones, contracciones, intentos de clarificación, interjecciones y un uso extenso del lenguaje vulgar y del argot. Su búsqueda economía del lenguaje dio lugar a textos dinámicos en los que los personajes se expresan de modo casi telegráfico, minimalista y preciso. Sin embargo, será en la deliberada falta de elementos fundamentales de la comunicación donde resida, precisamente, la mayor fuerza dramática de sus diálogos.

La reducción del número de palabras que Sarah Kane propone en sus textos implica, por un lado, una gran condensación de significado, pero también un extensivo uso de la elipsis, especialmente de elementos estructurales como auxiliares y sujetos.

**Tinker** *Fuck is that?*  
**Robin** *Flower<sup>1</sup>*

En algunos casos, se omiten, incluso, frases enteras:

**Grace** *Listen to me. If I was going to kiss anyone here, and I'm not  
but if I was, it would be you.*  
**Robin**  
**Graham}** *Would it?*  
**Grace** *Definitely.*  
*If.*  
*But<sup>2</sup>*

Esta elipsis en ocasiones no es gramatical, sino situacional, por lo que la interpretación de los textos requiere del lector o espectador la aplicación de elementos del contexto extralingüístico de la escena.

---

<sup>1</sup> (Cleansed: 128).

<sup>2</sup> (Cleansed: 127).

*He straightens up and glances down at the food.*

**Soldier** Two.

**Ian** I was hungry.

**Soldier** I bet<sup>3</sup>.

En dichos casos, la comprensión de elementos que parecen surgir de la nada y no hacen referencia a lo dicho con anterioridad, depende del contexto extralingüístico y no de los mensajes previos.

Además de presentar numerosos ejemplos de elipsis, estos diálogos que pretenden quedar reducidos a la mínima expresión, abundan, también, en deícticos cuya interpretación depende nuevamente del contexto y la situación. El uso de deícticos y, por tanto, la no designación directa de elementos, esconde también una intencionalidad. Unas veces los personajes temen nombrar o hacer referencia a algo, como es el caso de *Ian* cuando habla de su enfermedad, otras, el uso de esos deícticos y expresiones temporales contribuye a crear sensación de desconcierto y angustia en el interlocutor al no ofrecer referencia espacial o temporal a la que asociarlos, como en el caso de *Crave*.

**B** *Where you been?*

**M** *Here and there.*

**C** *Leave.*

**B** *Where?*

**C** *Now.*

**M** *There*<sup>4</sup>

A los personajes de *Crave* la ausencia de referencias hace que les falte un suelo común al que aferrarse y que parezcan desorientados. Parecen estar en la más absoluta oscuridad escuchando, de tanto en tanto, frases que les asustan, que no comprenden o no quieren reconocer.

**M** *Why?*

**C** *What?*

**B** *Why what?*

---

<sup>3</sup> (*Blasted*: 37).

<sup>4</sup> (*Crave*: 157).

**A** *What?*<sup>5</sup>

**M** *Is it possible?*

**B** *Sorry?*

**A** *I'm not a rapist.*

**M** *David?*

*A beat*<sup>6</sup>

La ausencia de elementos comunes y referencias afecta la construcción del significado. En el caso de *Blasted*, el *Soldado* es el que genera mayor incompreensión y, por lo tanto, desasosiego en su interlocutor precisamente porque su discurso abunda en deícticos y lleva la elipsis a sus máximas consecuencias. Al no compartir un conocimiento común que facilite la interpretación, la incompreensión entre ambos es mayor y la comunicación se torna imposible.

**Soldier** *Couldn't talk like this. You'd know.*

**Ian** *Know what?*

**Soldier** *Exactly. You don't know.*

**Ian** *Know fucking what?*

**Soldier** *Stay in the dark.*

**Ian** *What? Fucking what? What don't I know?*<sup>7</sup>

Las realidades de los personajes son tan distintas que *Ian* desconoce a qué se refiere cada uno. Ni siquiera sabe ya dónde está. El contexto que hasta ahora manejaba ha saltado por los aires, ha perdido todas sus referencias y no puede, por tanto, interpretar las palabras:

**Ian** *Don't know what the sides are here. Don't know where ...*<sup>8</sup>

En aras de que, a pesar de la omisión, el entendimiento entre los personajes aún sea posible, debe existir un conocimiento del mundo común en los personajes. De no

---

<sup>5</sup> (*Crave*: 185).

<sup>6</sup> (*Crave*: 156).

<sup>7</sup> (*Blasted*: 46).

<sup>8</sup> (*Blasted*: 40).



darse ese terreno compartido o existir un distanciamiento entre ellos, la comunicación no será posible. En sus textos, Sarah Kane explota dicho recurso y lleva la comunicación hasta los límites del entendimiento de modo que la economía lingüística contribuye a subrayar el distanciamiento entre los personajes e incrementar la tensión dramática.

Mientras que las intervenciones breves, con frecuencia reducidas a una sola palabra, revelan la cercanía de los personajes o su intimidad, cuando ese minimalismo se lleva al extremo, pueden vulnerarse principios comunicativos básicos como el de la *no ambigüedad*. Aunque se maximiza el *principio de cantidad* propuesto por Grice de no hacer nuestra intervención mayor de lo necesario, se viola la máxima que propone evitar la opacidad (Grice, 1975). En estos casos, de no existir un contexto claro al que acudir, puede oscurecerse el sentido y poner en peligro la comunicación.

Tal y como defiende Michaela Pňačeková en su tesis sobre la expresión en *Blasted*, la economía llevada al extremo hace que la comunicación en los textos de Sarah Kane sea más íntima, pero también más conflictiva (Pňačeková, 2006). La economía del lenguaje ayuda a recrear un lenguaje auténtico y mostrar un alto grado de informalidad, pero ante la falta de experiencias vitales compartidas entre los personajes esta puede generar conflictos y malentendidos. Así, por ejemplo, en *Blasted*, Cate necesita que Ian le aclare constantemente las expresiones, con frecuencia cargadas de intencionalidad y dobles sentidos, que ella, en su ingenuidad, no puede seguir. A medida que la obra avanza, la distancia entre ambos es mayor y la comunicación, por tanto, aún menos viable y más conflictiva.

Sarah Kane utiliza el lenguaje para marcar la incompreensión e incomunicación entre sus seres, pero también entre estos y el mundo. Con frecuencia, la falta de conexión en el discurso se convierte en una manera de mostrar el desapego del personaje, la desconexión con la realidad, su nihilismo o falta de fe. Ian e Hipólito son, quizás, los personajes de Sarah Kane que más claramente muestran esa visión desencantada del mundo. Ambos comparten un mismo discurso deshilachado consistente, en ocasiones, en un listado de frases carentes de nexos entre sí.

**Ian** *No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> (*Blasted*: 55).

**Hippolytus** *News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday*<sup>10</sup>.

Las expresiones incompletas tienen mucho que ver con la economía del lenguaje, pero también con la emotividad. A medida que la emotividad aumenta en las obras, los personajes hablan menos y, si lo hacen, su discurso aparece roto. Es frecuente, además, que, ante situaciones de humillación, dominación o dolor, a estos les falte la palabra.

Todas las obras de Sarah Kane presentan ejemplos que demuestran este hecho. Ante el acoso y la continuada humillación de *Ian*, *Cate* empieza a tartamudear. A su vez, *Ian*, al ser violado por el *Soldado*, muestra su dolor, pero guarda silencio: “Ian’s face registers pain but he is silent”<sup>11</sup>. Cuando el *Soldado* le introduce su revólver por el ano y le interroga, *Ian* intenta contestar, pero no puede articular palabra: “tries to answer. He can’t”<sup>12</sup>. Tampoco puede articular palabra *Fedra* cuando, tras realizar una felación a *Hipólito*, este la humilla y le da a conocer su relación con su hija *Estrofa*. *Fedra* abre la boca para hablar, pero no puede emitir sonido: “opens her mouth to speak. She can’t”<sup>13</sup>. En el caso de *Cleansed*, *Grace* es incapaz de emitir sonido alguno tras ser golpeada. Ni siquiera las súplicas de *Robin*, ni la muerte de este, hacen que pueda hablar. Tras serle extirpados los genitales, lo único que *Grace* alcanza a pronunciar es “F-F-” durante cuatro réplicas.

La ausencia de lenguaje es, pues, significativa. Cuando los personajes rozan el extremo, el lenguaje abandona la escena. La palabra desaparece, por ejemplo, cuando *Blasted* llega a su fase final en que la vida queda reducida a los instintos más básicos y la degradación es absoluta. La escena en la que *Ian* alcanza el climax de su clavarío se convierte en una sucesión de instantáneas que comprimen el tiempo y son expresión de su viaje a las profundidades del horror. Solo dos palabras sobreviven en toda la escena, *coño* y *mierda*. El lenguaje queda reducido a la imprecación y la palabra cede su lugar a la imagen.

---

<sup>10</sup> (*Phaedra’s Love*: 74).

<sup>11</sup> (*Blasted*: 49).

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> (*Phaedra’s Love*: 84).

*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *masturbating.*

**Ian** *cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt*

*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *strangling himself with his bare hands.*  
*Darkness.*

*Light.*  
**Ian** *shitting.*  
*And then trying to clean it up with newspaper.*  
*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *laughing hysterically.*  
*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *having a nightmare.*  
*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *crying, huge bloody tears.*

*He is hugging the Soldier's body for comfort.*  
*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *lying very still, weak with hunger.*

*Darkness.*  
*Light.*  
**Ian** *tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out.*  
*He eats the baby.*  
*He puts the remains back in me baby's blanket and puts the bundle back in the hole.*  
*A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.*  
  
*He dies with relief.*  
*It starts to rain on him, coming through the roof.*  
*Eventually.*

**Ian** *Shit*<sup>14</sup>.

Este mismo recorrido hacia la desarticulación y la desaparición de la palabra puede trazarse en todos los trabajos de Sarah Kane. El lenguaje en la obra de la autora

---

<sup>14</sup> (*Blasted*: 60).

paulatinamente se diluye hasta hacerse uno con el sentido y llegar a desaparecer. A la altura de 4.48 *Psychosis*, la cohesión textual será imposible ya. Cuando la mente de la protagonista se fractura, el discurso y la forma del texto se desmiembran con ella.

---

*Cause I've got a gun and you haven't*

La economía del lenguaje supone una elección deliberada y cargada de sentido, pues implica dar valor a unas palabras sobre otras que se omiten. La ausencia en los textos de Sarah Kane es, en consecuencia, significativa y constituye un recurso que, en unas ocasiones, busca generar incomprensión y desasosiego y, en otras, contribuye a provocar la confrontación. Las implicaciones, la ausencia de elementos clave del discurso o la deliberada supresión de principios básicos de la comunicación marcan la distancia de los personajes, dibujan los mapas del poder en la obra y generan el conflicto.

Como se ha mostrado con anterioridad, muchos de los diálogos de Sarah Kane desafían las máximas que rigen la conversación natural, máximas como las de la *relevancia* o la *no ambigüedad* (Grice, 1975). Sin embargo, quizás la más deliberadamente ignorada en los textos de la autora sea la *máxima de la cortesía* (Lakoff, 1973), una máxima necesaria para suavizar los roces en la interacción social. Si a una economía del lenguaje que favorece el malentendido y la incomprensión le sumamos la ausencia de reglas de cortesía que minimicen los daños, nos encontramos ante un polvorín que no puede sino estallar.

En lingüística, se entiende por *cortesía* el conjunto de estrategias conversacionales destinadas a evitar o mitigar las tensiones que aparecen cuando el hablante se enfrenta a un conflicto creado entre sus objetivos y los del destinatario. Durante la interacción verbal, los hablantes se esfuerzan por lograr una estabilidad en sus relaciones con los demás y, por lo tanto, evitan vulnerar la imagen del *otro* (Brown y Levinson, 1987).

Mientras que hay acciones verbales que apoyan la cortesía, como un cumplido, un agradecimiento o una felicitación, hay otras que entran en conflicto con la cortesía, como una petición o una queja o que, incluso, chocan frontalmente contra el mantenimiento de la relación entre los interlocutores como, por ejemplo, un insulto, un reproche o una burla. Ante actos que amenazan o vulneran la imagen del *otro* es

necesario desarrollar estrategias que mitiguen ese ataque y eviten la confrontación. La cortesía lingüística, un principio regulador de la conducta verbal que se sitúa a medio camino entre la distancia social y la intención del emisor, persigue el equilibrio social entre los interlocutores (Leech, 1983) y actúa, para evitar o reparar el daño causado por los actos.

En favor del buen mantenimiento de las relaciones sociales, el hablante, además de ser claro, debe ser cortés, es decir, no imponerse, ofrecer opciones al receptor y hacer que este no se sienta mal (Brown y Levinson, 1987). Sin embargo, la obra de Sarah Kane está llena de ejemplos de lo contrario. Si la cortesía se puede materializar en el discurso mediante algunas muestras lingüísticas como el uso de algunas formas verbales mitigadoras como el condicional o el imperfecto de cortesía, de formas personales corteses, enunciados preliminares del tipo *por favor*, *si no te importa*, etc... en los textos de la autora, apenas encontramos intentos de atenuar los daños en el *otro* o en la relación.

Las expresiones indirectas suelen, igualmente, favorecer la cortesía en los intercambios comunicativos. En cambio, en algunas de las obras de Sarah Kane, el rechazo, la negativa o la orden son tan directas que provocan la reacción y el conflicto.

**Ian** *Make me happy.*

**Cate** *I can't.*

**Ian** *Please.*

**Cate** *No.*

**Ian** *Why not?*

**Cate** *Can't.*

**Ian** *Can.*

**Cate** *How?*

**Ian** *You know.*

**Cate** *Don't.*

**Ian** *Please.*

**Cate** *No.*

**Ian** *I love you.*

**Cate** *I don't love you*<sup>15</sup>

La deliberada omisión de reglas básicas de la comunicación en los textos de Sarah Kane provoca el conflicto dramático y genera la acción, pues la imposición y la negativa chocan con los deseos últimos del personaje, con la necesidad, que es lo que, en definitiva, mueve a todos ellos.

---

<sup>15</sup> (*Blasted*: 23).

Si el contravenir de forma deliberada las reglas de la cortesía y la comunicación en algunas ocasiones genera el conflicto en los textos de Sarah Kane, otras veces, es la supresión en el discurso de la segunda parte de un par adyacente lo que detona la confrontación. Los pares denominados adyacentes corresponden al par mínimo en una conversación y se componen de dos turnos del diálogo en los que la aparición de la primera parte implica necesariamente la continuación de la segunda. Así sucede con las preguntas, en las que uno espera una respuesta, un saludo y su contestación o un ofrecimiento y su respectivo rechazo o aceptación. En los diálogos dramáticos, cortesía y pares adyacentes están íntimamente ligados, por ello, cuando en los diálogos de la autora se omite la segunda parte de dicho par, la ausencia de respuesta tiene mayor significado que la propia respuesta y se evidencia, entonces, una intención subyacente que, nuevamente, genera la confrontación.

No obstante, como se analizará en las siguientes líneas, el lenguaje no solo contribuye a la creación del conflicto en los textos de Sarah Kane, el lenguaje ayuda, también, a dibujar los mapas del poder en las obras. La abundancia de preguntas en un texto nos habla de malentendidos; la de súplicas, negativas e imperativos nos habla de poder. Un rol dominante, por ejemplo, suele traducirse en intervenciones (Pnacekova, 2006). Aquellos que ostentan el poder en la obra suelen realizar más intervenciones y de mayor longitud. El sometido o carente de poder suele limitarse, en cambio, a emitir frases incompletas, a responder con monosílabos o a tartamudear como *Cate* o, incluso, no ser capaz de articular palabra. El silencio en estos casos es, como ya hemos visto, muy significativo.

La manera en la que los personajes se dirigen al *otro* también ayuda a reflejar las relaciones de poder. En *Blasted*, *Ian* es el que más términos utiliza para designar al *otro* -ya sean nombres propios o diminutivos- mientras que *Cate* apenas puede decir el nombre de *Ian* tras su violación. A veces, desaparecen, incluso, los pronombres de su discurso. No es una relación de igualdad, sino de poder, y en ella, domina *Ian*.

En ocasiones, no obstante, los personajes que ostentan el poder en una parte de la obra ven revertida su posición y pasan del dominio a la vulnerabilidad y la sumisión. Este es el caso de *Ian*, que, tras la aparición en escena del *Soldado*, no se atreve ni a utilizar pronombres para dirigirse a él o el de *Tinker*, en *Cleansed*, que, de sádico

maltratador, pasa a volverse completamente vulnerable ante la *Mujer*.

Las negativas son otro de los indicadores claros de la posesión del poder en las obras. Por lo general, el que maneja la negativa en el discurso, también maneja la situación. En realidad, podemos decir que, en la obra de Sarah Kane, el que está en posesión no solo del *no*, sino del lenguaje en general, ostenta el poder. En este sentido es revelador, por ejemplo, que en *Cleansed* sean *Voces* las que golpean.

*The Red Room.*

**Grace** *is being beaten by an unseen group of men whose Voices we hear*  
(....)

**Voices** He can never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*)  
never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never  
(*crack*) never (*crack*) never (*crack*) save you (*crack*)

**Graham** Grace.

**Voices** Never (*crack*)<sup>16</sup>

Parece que al desfavorecido en el equilibrio del poder no le asiste el lenguaje en los textos de Sarah Kane. A la hora de comunicar experiencias y emociones extremas, la palabra resulta insuficiente. El sometido no puede expresar su horror, pues el lenguaje no alcanza a comunicarlo. Así, por ejemplo, *Fedra* no encuentra la palabra adecuada para definir lo que *Hipólito* le ha hecho; *Ian*, profesional de la palabra, solo puede hacer silencio ante su agresión y, en su caso, *Grace*, tras ser golpeada y violada, es incapaz de responder.

**Robin** *Been working on the numbers.*

*Think I've cracked it.*

**Grace** (*Doesn't respond*)

**Robin** *Shall I show you?*

**Grace** (*Doesn't respond*)<sup>17</sup>

La impotencia del lenguaje es uno de los mecanismos escogidos por Sarah Kane

---

<sup>16</sup> (*Cleansed*: 131).

<sup>17</sup> (*Cleansed*: 143).

para representar el trauma en sus textos. La dramaturga muestra la incapacidad para retransmitir el daño mediante la falta de palabras, las formas truncadas o la sintaxis imperfecta. Solo a través de la composición de la obra, con frecuencia construida a base de fragmentos que no logran encajar, y las imágenes o las metáforas escénicas, el testimonio de la víctima parece poder ser finalmente construido.



# La violencia de la imagen



La figura de Sarah Kane suele enmarcarse dentro del movimiento teatral inglés denominado *in-yer face*, un teatro provocador con claros antecedentes en el teatro de Antonin Artaud, Harold Pinter, el Living Theatre o Peter Brook. Este teatro, que también hunde sus raíces en el *performance* y el teatro experimental de la segunda mitad del siglo XX, se caracteriza por sus formas descaradas y por el uso de la violencia y el sexo explícitos.

Según el crítico que acuñó el término *in-yer-face*, Aleks Sierz, lo que permite a estos autores provocar en el espectador un efecto inquietante es su desafío a las distinciones habitualmente utilizadas para definir quien somos: humano/animal, limpio/sucio, saludable/enfermo, normal/anormal, bien/mal, verdadero/falso, real/irreal, correcto/equivocado, justo/injusto, arte/vida. Estas oposiciones binarias resultan vitales para nuestra comprensión del mundo y cuestionarlas, por tanto, puede resultar muy perturbador (Sierz, 2001).

Como se mostrará en las siguientes líneas, ya desde sus orígenes, el teatro de Sarah Kane se encontraba próximo al ideario de dicha corriente y destacaba, igualmente, por su carácter transgresor. Sus primeros trabajos conocidos, una serie de monólogos sobre la violación, los trastornos alimenticios y la identidad sexual agrupados bajo el título de *Sick*, irrumpieron en la escena contemporánea con un mundo a la vez poético y violento. Por desgracia, la profusión de imágenes violentas, que muchos tacharon de gratuitas, hizo que el verdadero contenido de las obras de Sarah Kane quedase, en muchas ocasiones, oscurecido. De hecho, *sick*<sup>1</sup> es el adjetivo que algunos miembros de la crítica utilizaron, en adelante, para referirse a la dramaturga. No obstante, como James Macdonald, amigo de la autora y director de sus obras defendía, si quería hablar sobre la violencia de una manera honesta, Sarah Kane debía conmocionar al espectador (Sierz, 2001).

La dramaturga era, ciertamente, muy consciente del poderoso papel que la imagen jugaba dentro de ese objetivo. De hecho, aunque las tres primeras obras de la autora *Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed* están marcadas por una mayor violencia escénica frente a sus dos últimos trabajos de carácter más lingüístico, toda su obra se caracteriza por el enorme impacto visceral que crean sus imágenes.

---

<sup>1</sup> Enferma.

La violencia presente en los textos de Sarah Kane se basa, generalmente, en el sexo y los genitales: castraciones, sexo anal y oral, incesto y masturbaciones. Acciones todas ellas representadas frente al espectador. Sin embargo, en el trabajo de la dramaturga, las violaciones, las matanzas e, incluso, el canibalismo no toman la escena de manera gratuita, sino que constituyen un intento de dar fisicidad y encarnar ante los ojos del espectador otra carnicería, la de la injusticia y la violencia del mundo contemporáneo. Como la propia autora aseguraba, sus obras no son más devastadoras que un periódico y, de hecho, gran parte de las imágenes más controvertidas de su trabajo fueron extraídas directamente de los medios.

La violencia del imaginario de Sarah Kane pretende liberar el subconsciente, bombardear sin descanso al espectador con una sucesión de imágenes tan continuada que no haya espacio para la calma; que la intensidad sea tan grande que resulte insoportable mirar. Ya en su primer trabajo, las escenas en las que el público es violentado por escenas de sexo explícito y lenguaje ofensivo, se suceden vertiginosas con tal acumulación de atrocidades visuales y brutalidad que producen un efecto devastador. Sus relatos de la guerra espantan y se traducen en realidades en escena, los horrores que han padecido el *Soldado* o su novia muerta, son repetidos y perpetuados con renovada violencia sobre *Ian*, al que el *Soldado* viola, introduce una pistola por el ano y succiona los ojos. No obstante, a veces, la violencia mayor no tiene lugar en escena, sino que queda perturbadoramente dibujada en nuestra mente a través de los testimonios de los protagonistas:

*I broke a woman's neck. Stabbed up between her legs, on the fifth stab snapped her spine<sup>2</sup>.*

El relato de las atrocidades de la guerra golpea con mayor impacto que la propia imagen escénica.

En el segundo trabajo de la autora, la violencia sexual se convierte en castigo y escarnio público. Como pago por su infamia, *Hipólito* es abandonado a los buitres después de ser apedreado, castrado y sus genitales asados a la barbacoa tras volar de mano en mano. Curiosamente, lo que podría ser una carnicería resulta, en cambio,

---

<sup>2</sup> (*Blasted*: 46).

hilarante. Al aunar sentidos encontrados e incongruentes en su obra, Sarah Kane provoca, no solo la repulsa, sino también la comicidad.

*Cleansed* supone un punto y seguido respecto a sus trabajos anteriores. En esta obra somos golpeados por imágenes que nos paralizan ya desde la primera escena de la obra en la que *Tinker* inyecta heroína directamente en el ojo de *Graham*.

Posiblemente, *Cleansed* sea la obra más violenta de Sarah Kane, pero su violencia es claramente metafórica. La obra está llamada a representar las presiones de la normatividad y la represión sobre el individuo y, quizás por ello, la mayor crueldad en la obra se reserva para las escenas protagonizadas por *Carl* y *Rod*, dos homosexuales cuyo amor es castigado, primero con el empalamiento anal de *Carl*, y después con su progresiva mutilación. Hasta el ambiente que rodea estas escenas resulta propicio: terreno embarrado, lluvia y ratas.

Sin embargo, en la obra de Sarah Kane la belleza y el terror conviven, por lo que *Cleansed* presenta, también, hermosas imágenes del amor indestructible a través de los amantes que son castigados por expresar su amor. Cuando *Tinker*, encargado de reprimir el comportamiento contrario a la norma, corta la lengua de *Carl* y le obliga a tragarse el anillo que selló su amor, el amor resulta, sin embargo, más fuerte y *Carl*, frustrado por no poder articular palabra, declara su amor escribiendo en el barro. *Tinker* corta, entonces, las manos de *Carl* pero, aun así, este consigue hacer una danza de amor por *Rod*, por lo que *Tinker* decide cortar sus pies. Esto no impide que los amantes hagan el amor, de modo que *Tinker* opta por acabar, definitivamente, con la vida de *Rod*.

En *Cleansed*, las imágenes poéticas apuntan una salida a la violencia. Bellísimas metáforas del amor y la esperanza surgen entre tanto horror como la flor del loto en el lodo. Tras ráfagas de fuego automático, paredes hechas añicos y salpicaduras de sangre, del suelo brotan narcisos que cubren de amarillo todo el escenario.

Aunque 4.48 *Psychosis* y *Crave*, los dos últimos trabajos de la dramaturga, son obras más poéticas y menos violentas visualmente, en ellas, el horror se pronuncia en la articulación de los íntimos deseos de los personajes y su forma de ver el mundo y el amor.

*cut out my tongue*  
*tear out my hair*  
*cut off my limbs*  
*but leave me my lovely*  
*I would rather have lost my legs*  
*pulled out my teeth*  
*gouged out my eyes*  
*than lost my love*<sup>3</sup>

En el caso de estos últimos textos de la autora, la transgresión proviene no de su presentación de la violencia física, sino del uso de las emociones crudas. Tanto *Crave* como *4.48 Psychosis* presentan imágenes impactantes del sufrimiento y la fragmentación interior, pero también potentes imágenes del éxtasis y la crueldad del amor.

**A** *The scream of a daffodil.*

**M** *The stain of a scream.*

**C** *Waves sob like a pulse*<sup>4</sup>

En *Crave* y *4.48 Psychosis*, lo siniestro refleja eficazmente el estado de ánimo desesperado que experimentan sus personajes, el dolor de no alcanzarse y de sentirse “a fragmented puppet, a grotesque fool”<sup>5</sup> pero, a diferencia de obras anteriores, en los últimos textos de la autora, lo desagradable nos habla cada vez menos de su descontento con la civilización, para convertirse en un grito intestino del ser.

En ocasiones, la imagen que Sarah Kane presenta no es violenta por sí misma, pero sí está llamada a violentar. Este es el caso de la imagen grotesca. Lo esencial de lo grotesco radica en la trasgresión, en el deseo de expresar la marginalidad mediante la manipulación de las formas y la utilización de imágenes de lo bajo, de lo material y lo corporal que constituyen la base de la mayoría de tabúes relacionados con el buen gusto y la educación.

En su objetivo de escapar a la ortodoxia y los sistemas de control, Sarah Kane hace un uso extensivo de dicha imagen grotesca, por lo que, en su obra es frecuente

---

<sup>3</sup> (*4.48 Psychosis*: 230).

<sup>4</sup> (*Crave*: 179).

<sup>5</sup> (*4.48 Psychosis*: 229).

encontrar referencias a líquidos corporales, desechos estomacales o vómitos. Los personajes de Sarah Kane orinan en escena, defecan, se masturban y sangran. En este sentido, ya la primera línea de su obra supone un manifiesto de sus intenciones:

*I've shat in better places than this*<sup>6</sup>.

La imagen de lo desagradable, el uso de lo escovolgente en la obra de la dramaturga representa, asimismo, de manera muy gráfica la visión desencantada del mundo, su putrefacción.

*I always suspected the world didn't smell of fresh paint and flowers.(...)  
Smells of piss and human sweat. Most unpleasant*<sup>7</sup>.

Según Susan Sontag, el mostrar el peor aspecto de algo tiene una función didáctica que incita a una respuesta activa (Sontag, 2004). Las imágenes tremendamente impactantes y turbadoras de la obra de Sarah Kane dan voz a la injusticia de un mundo corrupto y deshumanizador. A través de ellas, la dramaturga escoge ponernos en contacto con nuestros temores y más íntimas necesidades, esos lugares íntimos ante los que preferimos volver la mirada.

*Maybe in a small way from that you can change things.*

*(Sierz, 2001).*

---

<sup>6</sup> (*Blasted*: 3).

<sup>7</sup> (*Phaedra's Love*: 92).





T  
i  
e  
m  
p  
o  
  
y  
  
e  
s  
p  
a  
c  
i  
o



Este apartado pretende analizar el tratamiento del tiempo y el espacio en la obra de Sarah Kane. En él, veremos cómo los primeros trabajos de la autora guardan un mayor respeto a la convención teatral pero pronto su afán innovador la llevará a realizar arriesgadas propuestas que desafíen el tratamiento tradicional de la dimensión temporal y espacial. En sus últimas obras, la ausencia de referencias será total y ni siquiera el espacio interior de sus seres quedará intacto. El viaje que partió del espacio dinamitado de *Blasted* finalizará con el desmembramiento interno del ser.

Dispuesta a remover las bases del teatro e investigar nuevos caminos que ampliaran las fronteras del drama, Sarah Kane se embarcó hacia lugares y tiempos inexplorados que situaban al espectador lejos de su ámbito de seguridad y, por tanto, en una posición vulnerable desde la que fuera posible una nueva experiencia del drama.

*Blasted*, primera obra de Sarah Kane, y la más cercana de todas ellas a la convención aunque solo fuera para dinamitarla, se inicia con el establecimiento de un espacio y tiempo tradicionales. La autora concede a *Blasted* un espacio concreto, un hotel, para más señas, en Leeds. Sarah Kane procede, además, a la descripción detallada de ese espacio que, como ella misma aclara, podría pertenecer a un hotel de lujo de cualquier parte del mundo.

Las acotaciones de la obra nos ofrecen un escenario realista hasta el punto de detenerse incluso en elementos de ornamentación que más tarde cumplirán su cometido en el desarrollo de la acción. Sin embargo, el que aparentemente será espacio de una obra naturalista tradicional se ve trastocado por una explosión tras la cual ya nada será igual en la obra.

El espacio que Sarah Kane nos presenta en *Blasted* es un espacio reconocible por el espectador y que, por consiguiente, reafirma su seguridad. Lo único externo a este recinto procede de las crónicas de *Ian*, su relato de los hechos distantes.

Pero *Blasted* parte de los anclajes del *realismo* para bruscamente soltarse de ellos y dejar al espectador y sus propios personajes a la deriva. Tras la llegada del *Soldado*, la violencia lejana se traslada al espacio de los personajes y del espectador. El espacio realista de *Blasted* se transforma, entonces, en surrealista y el paisaje de guerra sustituye el lugar común. Ante este cambio, los personajes se ven forzados a adaptarse a un nuevo paisaje que arrastra consigo otros elementos de la guerra como la violación, el

hambre y la deshumanización. La violencia ocupa su espacio mientras el tiempo parece plegarse sobre sí mismo cuando el *Soldado* revive en *Ian* violaciones anteriores e incluso la del propio *Ian* a *Cate*. En *Blasted*, el espacio se transforma dando forma al sentido de la obra y obligándonos a recibir sin anestesia, y en nuestro propio salón, la realidad de la violencia que tanto tranquiliza saber lejos.

El siguiente trabajo de la autora, *Phaedra's Love* es, por el contrario, una pieza de encargo mucho más tradicional que respeta las unidades clásicas de tiempo, espacio y acción. *Phaedra's Love* tiene lugar en tres espacios bien delimitados y dibujados: un palacio real, una prisión y las calles de la ciudad. Los espacios de la obra ayudan a dibujar la línea entre lo privado y lo público, pues mientras que las escenas de carácter más íntimo y privado suceden en espacios interiores, cuando la corrupción de los valores familiares e institucionales se hace pública, la acción se traslada al exterior, a las puertas del juzgado, las calles o las plazas. El lugar del pueblo.

El espacio que Sarah Kane presenta en *Phaedra's Love* tiene por único objeto ser marco de los acontecimientos de la obra. En cambio, el tratamiento espacial que la autora propone en su siguiente trabajo, *Cleansed*, va a suponer un gran salto respecto a sus obra anterior al presentar un espacio que ejerce una función estructural clave dentro de la obra. La circulación por los espacios, todos ellos cerrados y vigilados, marca el avance de la propia obra y del viaje de descubrimiento que realizan los seres que la pueblan.

Híbrido entre prisión y universidad, el recinto vallado que acoge la obra de *Cleansed* es escenario de los macabros experimentos que el malvado *Tinker* realiza con los personajes. Las escenas de la obra se suceden en varias salas cerradas y vigiladas e incluso las escenas al aire libre se encuentran delimitadas por una valla que recuerda, en todo momento, las restricciones.

Cada uno de los espacios de *Cleansed* ha visto su uso pervertido: las duchas se han transformado en cabinas de *peepshow*, la enfermería en cámara de tortura y electroshock y la biblioteca es, paradójicamente, el lugar donde se queman los libros. El espacio ha sufrido transformaciones, igual que las criaturas que lo habitan. Que el lugar elegido para aunarlas sea una universidad, una institución de la sociedad, subraya, además, en el texto la idea de que el poder marca los cuerpos, coarta las libertades y aniquila la diferencia.

La prisión y la cámara de tortura son en *Cleansed* metáfora de la pérdida de libertad y deshumanización que tiene lugar cuando uno se encuentra enamorado, de modo que el espacio de la obra es un espacio más psicológico que real.

Mientras que la atmósfera de *Cleansed*, a medio camino entre la realidad y la irrealidad, daba a las escenas una cualidad etérea sin perder del todo la sujeción, en *Crave*, siguiente obra de Sarah Kane, no queda donde agarrarse. La ausencia de marcas espaciales y temporales en la obra genera incertidumbre y angustia en los personajes y el espectador. Pareciera que los personajes de *Crave* estuvieran a oscuras y solos y sus discursos fueran solo tanteos al aire en busca de certezas. Un desconcierto semejante al despertar en medio de la noche sin saber ni dónde ni cuándo se está. La clave de la desesperación en la obra es, sin embargo, que realmente no importa cuándo o dónde. Tanto si es aquí, como si es allí o en un ala de hospital denominado *ES3*<sup>1</sup>, todos parecen condenados a volver una y otra vez.

Si *Crave* navegaba en medio de la confusión, *4.48 Psychosis*, última obra de la autora, supone la deriva total. En ella puede intuirse un hospital, salas donde los médicos observan o cuchichean, pero no existe una definición clara del espacio, como no lo existe de la realidad. Ni siquiera el espacio físico del ser queda demarcado: “Here am I and there is my body”<sup>2</sup>. La mayor parte del tiempo *4.48 Psychosis* parece tener lugar en un espacio interior, el que Sarah Kane calificaba como el revés de una mente, su “cuenco infernal”<sup>3</sup>. La oscuridad presente no es más que la oscuridad del alma, la necesidad del *otro* y de luz. Una necesidad física y emocional patente hasta su última línea: “Please, open the curtains”<sup>4</sup>.

El mundo deconstruido que presenta *4.48 Psychosis*, muestra la aprehensión del mundo percibido por una mente enferma. Esta desintegración supone la materialización externa de su experiencia psíquica y tiene que ver, por tanto, con la experiencia del dolor.

De igual manera que el círculo de interés del que sufre va reduciendo su radio (Scarry,1987), el perímetro del mundo en la obra de Sarah Kane también se va encogiendo hasta casi su extinción. El viaje de deconstrucción del espacio que empieza saltando por los aires en *Blasted*, se parcela en *Cleansed* y casi desaparece en *Crave*, culminará, finalmente, con la disolución total en *4.48 Psychosis*

---

<sup>1</sup> (*Crave*: 187).

<sup>2</sup> (*4.48 Psychosis*: 230).

<sup>3</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).

<sup>4</sup> (*4.48 Psychosis*: 245).

El tratamiento del tiempo en las obras de Sarah Kane se encuentra en sintonía con el proceso experimentado por el espacio. Igual que lo fuera este, el tiempo es una categoría difusa en la obra de la autora que se comprime, se retuerce, vuelve una y otra vez sobre sí mismo o se eterniza en una angustia sin fin.

Como ya ocurriera con el espacio y, principalmente en los últimos trabajos de la dramaturga, el tiempo resulta ser un tiempo mental, el tiempo del alma que, con frecuencia, suplica terminar con el tormento de vivir, con la impotencia contra la enfermedad o la soledad.

El tratamiento del tiempo en *Blasted* es, en un primer momento, convencional. En sus primeras escenas aparecen algunas referencias temporales concretas como “It’s only six o’clock”<sup>5</sup> pero también se encuentran elementos que, aunque a priori parecen tener únicamente un cometido espacial, más adelante se convierten en un marcador temporal. Este es el caso del ramo de flores que *Cate* admira en su primera intervención. Al presentarse posteriormente destrozado y disperso por la habitación, nos habla de un lapso de tiempo en el que la violencia ha tenido lugar.

La luz y la oscuridad funcionan, también, en *Blasted* como marcadores del paso del tiempo. Al oscuro que cierra cada escena hay que sumar la sucesión de luz y oscuridad que puntúa la última aventura en solitario de *Ian* y comprime en pequeñas instantáneas sus desesperados intentos de suicidio.

Las cuatro primeras escenas de *Blasted* se cierran, además, con el sonido de una lluvia que recalca, no solo el paso de tiempo vital, sino también su intensidad: “the sound of spring rain”<sup>6</sup>, “the sound of summer rain”<sup>7</sup>, “the sound of autumn rain”<sup>8</sup>, “the sound of heavy winter rain”<sup>9</sup>. En la última escena de la obra, la lluvia que hasta entonces solo habíamos escuchado, se hace visible en forma de aguacero sobre *Ian* y cierra la obra tras el regreso de *Cate*.

En *Phaedra’s Love*, cuya presentación de hechos lineales es convencional, el tiempo se convierte en una pesada carga para el personaje principal. El príncipe,

---

<sup>5</sup> (*Blasted*: 25).

<sup>6</sup> (*Blasted*: 24).

<sup>7</sup> (*Blasted*: 39).

<sup>8</sup> (*Blasted*: 50).

<sup>9</sup> (*Blasted*: 57).

desganado, trata de llenar ese tiempo con acciones, esperando, como harán también los personajes de *Crave*, que algo suceda. El milagro de esa vida que otros sí disfrutaban:

**Hippolytus** *Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.*

**Phaedra** *You've got a life.*

**Hippolytus** *No. Filling up time. Waiting*

**Phaedra** *For what?*

**Hippolytus** *Don't know. Something to happen*<sup>10</sup>.

El tiempo aparece revuelto en el tercer trabajo de Sarah Kane. El desorden temporal de *Cleansed* contribuye en gran parte al carácter irreal de la obra y demuestra que las historias que en ella conviven no se presentan de modo cronológico. Las referencias climáticas de las escenas refuerzan la confusión, pues mientras en la primera escena nieva, en la segunda es verano y luce el sol. La última escena comprime el tiempo aún más al pasar por varios estadios de lluvia, sol y sol cegador hasta llegar al oscuro final.

En ocasiones, el tiempo de la obra parece eternizarse creando momentos de angustia en el espectador. Es el caso de los largos momentos de silencio, las ráfagas de tiros que se extienden durante varios minutos o las escenas en las que el tiempo parece interminable como cuando *Tinker* obliga a *Robin* a ingerir uno a uno todos los bombones de una caja.

El gran demiurgo de la obra parece poseer poder absoluto sobre los espacios y el tiempo de *Cleansed*. Su control sobre los personajes de la obra incluye la delimitación de su tiempo de existencia, obvio en el caso de la vida de *Graham* al que realiza la cuenta atrás final, o de la *Mujer*, cuyo tiempo vital en la cabina depende del número de fichas que *Tinker* quiera emplear.

El poema dramático *Crave*, tampoco presenta un tratamiento del tiempo tradicional. Pese a algunas referencias concretas, el tiempo es una categoría dudosa en esta obra en la que pasado, futuro y presente se entremezclan.

**B** *One of these days.*

---

<sup>10</sup> (*Phaedra's Love*: 79).

**C** *Soon very soon.*

**M** *Now*<sup>11</sup>.

*Crave* incide una y otra vez en la recurrencia temporal:

**M** *Keep coming back.*

**B** *Again and again.*

**A** *The eternal return*<sup>12</sup>.

El texto es recurrente incluso a nivel temático y formal, un hecho que refuerza el carácter trágico de la obra de Sarah Kane y conecta con la concepción clásica del movimiento cíclico en el que no existe principio ni final, sino un eterno errar que escapa a nuestro dominio pero que, a pesar de todo, pretendemos controlar.

Los personajes de *Crave*, buscan, como lo harán los de la siguiente obra, *4.48 Psychosis*, llenar ese instante eterno y alcanzar el amor, la única salvación posible en su desamparo que, por más que desean, no consiguen alcanzar. *Crave* refleja, por tanto, el ansia de los personajes y su necesidad. Su tiempo es el tiempo del deseo.

El texto de la obra se encuentra lleno de expresiones de anhelo que se manifiesta a través de la súplica, “Be the one”<sup>13</sup>, o de lo hipotético y lo irreal, “If I was...”, “If love would come”<sup>14</sup>. Los personajes desearían que la realidad fuera otra “This never happened”<sup>15</sup> e imploran hasta su último aliento que el tormento llegue a su fin y poder lograr “a time and place free of things that crawl, fly or sting”<sup>16</sup>.

De igual modo que *Crave* es una amalgama de deseos íntimos en los que el presente, el pasado y el futuro se confunden, *4.48 Psychosis* se compone de fragmentos del presente atormentado de la voz de la obra atravesados por retazos del pasado de los que se desprende la culpa.

*4.48 Psychosis* es el tiempo y el espacio del dolor. Los fragmentos que componen el texto son una recopilación de retales de conversaciones, sentimientos y recuerdos caóticos como la mente de la protagonista a punto de sucumbir. Fragmentos

---

<sup>11</sup> (*Crave*: 163).

<sup>12</sup> (*Crave*: 195).

<sup>13</sup> (*Crave*: 165).

<sup>14</sup> (*Crave*: 160).

<sup>15</sup> (*Crave*: 194).

<sup>16</sup> (*Crave*: 165).



que se diluyen entre sí de manera que es imposible discernir lo real de lo irreal así como el orden de los acontecimientos.







La voluntad de Sarah Kane por experimentar y hacer avanzar las fronteras del drama alcanzó también la esfera de la caracterización en sus trabajos. Como este capítulo pretende demostrar, en su progresiva separación de la convención del *realismo*, su obra fue igualmente alejándose de la caracterización formal. Este viaje, evidente ya desde los monólogos anteriores a *Blasted*, terminará, como podremos apreciar, en la completa disolución de la caracterización en *4.48 Psychosis*, su obra final.

Hasta el momento de plantearse la escritura de *Blasted*, Sarah Kane solo había experimentado la escritura en forma monológica, por lo que escribir su primera obra larga se convirtió para ella en un reto en el que poner a prueba su capacidad para crear textos dramáticos con más de un personaje. Pronto se dio cuenta que sus primeros bocetos eran demasiado prolijos en explicaciones sobre las circunstancias de los personajes y decidió dejar dicha información a modo de subtexto bajo la superficie de la obra. Su deseo no era otro que “conseguir una caracterización capaz de auto-expresarse a través de un lenguaje telegráfico casi minimalista pero bajo cuya superficie rezumara una multitud de deseos sin expresar” (Saunders, 2002).

Tres son los personajes presentes en la versión final de *Blasted*: *Cate*, *Ian* y *Soldado*. Mientras de los dos primeros, las acotaciones aportan rasgos detallados referentes a su edad, procedencia, clase social, constitución física e incluso acento y hábitos, del *Soldado*, en cambio, solo sabemos que porta un rifle.

**Ian** is 45, welsh born but lived in Leeds much of his life and picked up the accent.

**Cate** is 21, a lower-middle-class Southerner with a south London accent that stutter when under stress<sup>1</sup>

La relación que une a los protagonistas de *Blasted* no queda suficientemente aclarada en el texto. La obra apunta un conocimiento previo entre *Ian* y *Cate* pero sus términos no acaban de quedar establecidos. Posiblemente, *Ian* fuera un amigo de la familia que aprovecha dicha confianza para aproximarse a una *Cate* seguramente menor de edad en el momento de sus encuentros. Lo que no cabe duda es que su relación

---

<sup>1</sup> (*Blasted*: 3).

pasada era una relación inapropiada que *Ian* se veía obligado a ocultar e, incluso, abandonar, cosa que *Cate* constantemente le recrimina.

Independientemente de la deliberada nebulosa que rodea su relación anterior, *Ian* y *Cate* forman una pareja poco probable y tremendamente desigual. *Ian* es un periodista *freelance*, que deja entrever un pasado de actividades clandestinas y que lleva consigo una pistola. Además de mayor que *Cate*, *Ian* está gravemente enfermo y su situación es desesperada. Sus palabras y actitudes son, quizás precisamente por ello, como la propia Sarah argumentaba (Sierz, 2001), abruptas y rudas. Sus intervenciones están plagadas de tacos, insultos e injerencias que le retratan como sexista, racista y homófobo.

**Ian** *Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking football fans...*<sup>2</sup>

Que las últimas palabras de *Ian* en la obra fueran “Thank you” significa, por tanto, una gran transformación del personaje y representa además, un ejemplo de esa *ética de la catástrofe* que Ken Urban reconoce en los personajes de Sarah Kane ante la adversidad (Urban, 2001).

Al contrario que *Ian*, desde su entrada en escena, *Cate* manifiesta su ingenuidad. Enseguida se percibe en ella, también, la dependencia total de su madre y la vulnerabilidad mental. Algunos de los gestos y reacciones que muestra ante momentos de tensión -a lo largo de la obra *Cate* sufre desmayos, tartamudea y, a ratos, se chupa el pulgar- no hacen sino denunciar, además, una situación de abusos previos, probablemente paternos. Ciertamente, *Cate* parece carne de abuso desde el primer minuto de la obra.

Sea como fuere, la relación entre *Ian* y *Cate* es, indudablemente, una relación de desequilibrio. *Ian* se manifiesta como un experto manipulador y su abuso sobre *Cate* no se limita a la violación, sino que se desarrolla a lo largo de un proceso continuo de humillación que hace de *Ian* más un torturador que un amante, una idea que Sarah Kane retomará en *Crave* y 4.48 más tarde.

El personaje de *Ian* manifiesta, sin embargo, también una necesidad desesperada de compañía y amor. Abandonado por su mujer y sin contacto con su hijo, ante la

---

<sup>2</sup> (*Blasted*: 19).

negativa de *Cate* no ve otra salida que emplear la violencia. En *Blasted*, los actos y palabras detestables de *Ian* se combinan con momentos de debilidad y ternura que despiertan compasión. Una contradicción presente en todos los personajes de la autora que, pese a dificultar su clasificación como buenos o malos, les hace profundamente humanos.

Los personajes de Sarah Kane tienden a agruparse en opuestos que paulatinamente se aproximan. Tanto *Ian* como *Cate* experimentan en *Blasted* su propio viaje de transformación y aproximación. Una vez que la guerra irrumpe en el hotel, *Ian* ve invertido su rol de torturador a torturado y llega hasta la más absoluta degradación. *Cate*, por su parte, tras materializarse el maltrato psicológico de toda la primera parte en la violación, consigue superar a *Ian*, romper la relación de dependencia que le unía a él y abandonar el hotel.

De todos los personajes de *Blasted*, *Cate* es la que más claramente ejerce el papel de víctima. Al hecho de padecer epilepsia, estar en paro y ser excesivamente ingenua se une el abuso continuado de *Ian*, probablemente de su padre y de algún soldado. *Cate* es violada literalmente dos veces en la obra, ambas fuera de escena, pero *Cate* es, también, víctima de otro abuso, el verbal, y este tiene lugar durante toda la obra. El hecho de que, a pesar del maltrato, siga preocupándose por su maltratador y vuelva una y otra vez a él, no hace sino subrayar su carácter de víctima.

En *Cate*, Sarah Kane escenifica la creencia denunciada por la crítica feminista de que la posición de víctima se asocia a lo femenino. De hecho, la violación según Teresa de Lauretis, está asociada al género en el sentido de que, sin importar que la víctima sea un hombre, una mujer o un objeto inanimado, socialmente y culturalmente siempre se percibe como femenina. “La violación es violencia hecha exclusivamente a un *otro* femenino, lo que hace de la violación una forma de violencia sexual con una profunda dimensión de género” (De Lauretis, 1989).

Al revertir la situación mostrando en escena la violación del elemento masculino por excelencia en la obra y permitirle a *Cate* abandonar su papel de víctima y sobrevivir, Sarah Kane consigue darle la vuelta a los valores establecidos. De hecho, Dina Zhurba, en su estudio de la representación de la violencia sexual en *Blasted*, afirma que es en este acto de subversión donde radica la verdadera causa del enfurecimiento de la crítica. No en el maltrato reiterado a la mujer, sino en la representación gráfica de la violación masculina, en su humillación (Zhurba, 2008). Tan impensable resultaba esa reversión, que muchos críticos se negaban a aceptar ese hecho

como real y aseguraron que la segunda parte de la obra era producto de la imaginación de *Ian*. Si bien, la autora dejó muy claro que no solo era real, sino que lo era aún más que la primera parte.

La aparición del personaje del *Soldado* debía, precisamente, establecer la conexión entre la violencia psicológica de la primera parte de la obra y la violencia física del final. El personaje, casi metafórico y una encarnación deliberada del subconsciente de *Ian* (Saunders 2002:46) debía traer consigo el mismísimo infierno. El *Soldado*, que revierte la violencia sobre *Ian*, presenta también su propia dualidad. Sarah Kane otorga al soldado el trauma de la muerte de su novia y de los horrores que ha contemplado o protagonizado y que está condenado a revivir repetidamente.

Los personajes de las obras de Sarah Kane se ven atrapados en una espiral de violencia en la que todos son en algún momento agresores, testigos y víctimas e incluso aquellos capaces de infligir daño físico o mental en el *otro*, como *Ian* en *Blasted* o *Tinker* en *Cleansed*, tienen momentos de enorme fragilidad que permiten adivinar bajo su crueldad el deseo de ser amados y una ternura casi patética (Saunders, 2002). Los seres que pueblan la obra de Sarah Kane son al tiempo sublimes y patéticos, monstruosos, y hermosos. Humanos en definitiva.

*Phaedra's Love*, siguiente obra de la autora, guarda una mayor fidelidad a las formas tradicionales que el resto de las obras de Sarah Kane. Su subversión y experimentación, más que en la forma, reside en su particular aproximación al mito, en la escenificación de la violencia y en la moral-amoral que plantea, en especial, el personaje de *Hipólito*.

Los personajes de *Phaedra's Love*, a excepción de sus protagonistas *Fedra* e *Hipólito*, apenas presentan profundidad psicológica, ni parecen muy desarrollados. Algunos, como el *Sacerdote* o el *Médico*, son más bien vehículos para el debate y la crítica de los valores.

A diferencia de *Blasted*, en *Phaedra's Love*, las acotaciones escénicas no incluyen información sobre la apariencia física de los personajes, sino que únicamente contribuyen a dibujar su estado de ánimo y actitud. Nuestras conclusiones sobre los personajes provienen, por tanto, de su discurso y de la acción.

La mayoría de los personajes de *Phaedra's Love* pertenecen a la Familia Real y la acción, en consecuencia, transcurre principalmente en el palacio real. Uno de los datos más relevantes sobre estos es su estado de salud, fundamental, como ya lo fuera



en *Blasted*, para el sentido de la obra. En el caso de *Hipólito*, ya la primera intervención en la obra indica que está enfermo: “He is depressed”<sup>3</sup>. Sabemos, también, por sus propias palabras, que el príncipe sufre de hongos y gonorrea. Sus infecciones, siempre relacionadas con la actividad sexual, actúan en la obra como metáfora de la corrupción interna que terminará por destruir la casa real. De hecho, cuando Sarah Kane accedió a revisar el clásico, decidió centrarse en el personaje de *Hipólito*, precisamente, para reflejar la corrupción y el vacío existencial y, al mismo tiempo, hacerle encarnar el paradigma de una integridad que ella misma habría de buscar, no solo en su obra, sino en su vida real. El *Hipólito* de Sarah Kane no será un ser casto y puro al modo clásico, su pureza residirá en su búsqueda de un ideal de honestidad por el que está dispuesto a dejarse matar.

En su particular visión del personaje, en parte inspirado en *Baal*<sup>4</sup>, Sarah Kane presenta a *Hipólito* como un antihéroe esclavo de apetitos vulgares que trata de llenar el tiempo, esperando, como sus sucesores de *Crave*, que algo suceda. El milagro de esa vida que, según él, *otros* sí disfrutan.

*Hipólito* vive abandonado a la desidia. Sus mayores aficiones son la masturbación, la televisión y la comida basura. A pesar de ser un joven muy popular y mantener numerosos encuentros sexuales, el príncipe sufre un total desencanto con la vida que se traduce en frialdad ante los sucesos del mundo y el contacto humano.

En su actitud, *Hipólito* muestra un distanciamiento similar al ya mostrado por *Ian* en *Blasted* y, de hecho, Sarah Kane continuará en el personaje la exploración de la identidad nihilista masculina iniciada en su obra anterior.

Del mismo modo que *Ian* se había anesthesiado del dolor de vivir a base de tabaco, ginebra o sexo violento, *Hipólito* trata de insensibilizarse a base de comida basura, videos, juguetes varios y sexo con extraños. Ciertamente, la postura vital de *Hipólito* encajaría bien con la definición de *hombre absurdo* propuesta por A. Camus: un ser que es consciente de la existencia de un espíritu que desea y de un mundo que decepciona (Camus, 2005). Según A. Camus, en un mundo en el que ya no hay certezas, la única manera de obtener algo verdadero es conseguirlo por los propios medios, sin recurrir a *otro* con quien los intereses no son compatibles. Este planteamiento, que

---

<sup>3</sup> (*Phaedra's Love*: 65).

<sup>4</sup> (Brecht, 1918).

concuerta con el inicial de *Hipólito*, queda invalidado a lo largo de la obra que se articula para demostrar precisamente lo contrario, la ingente necesidad del *otro*.

A través de la experiencia traumática los seres violentados de las obras de Sarah Kane alcanzan a sobrevivir, a sentirse vivos y encontrar al *otro*. *Hipólito*, como todos ellos, habrá de atravesar profundos cambios físicos y psíquicos para alcanzar esa nueva percepción. El truculento final de la obra que niega al antihéroe la unidad -pues este acaba despedazado, casi crucificado y a punto de ser devorado- concede, no obstante, a *Hipólito* la irónica recompensa de sentirse, por primera vez, vivo.

El personaje de *Fedra*, motor inicial de esa nueva vida de *Hipólito*, encarnará en la obra el sentimiento amoroso obsesivo, irracional e irreductible frecuentemente trazado en la obra de Sarah Kane.

La fuerza de su pasión escapa las leyes y la razón. Si en las versiones clásicas del mito la tragedia surgía de la lucha entre la pasión y el rechazo del deseo, en *Phaedra's Love*, *Fedra* no solo no se somete a la imposibilidad de su unión, sino que decide perseguirla aún a sabiendas del riesgo de destrucción para toda su familia. Esta devoción absoluta, este olvido de uno mismo y de cuanto le rodea no habla sino de la pérdida de identidad y destrucción del ser que provoca el amor obsesivo y que será objeto de estudio de la siguiente obra de Sarah Kane, *Cleansed*.

En *Phaedra's Love*, la reina padece, al igual que *Hipólito*, una enfermedad. El amor por su hijastro se manifiesta como un dolor físico, “a spear in my side”<sup>5</sup> que parece abrasarla y que, finalmente, la consumirá de manera literal en la pira. *Fedra* sucumbe, paradójicamente, a la pasión abrasadora<sup>6</sup> hacia un ser al que nadie quema<sup>7</sup>.

Frente al cinismo y insensibilidad adoptados por *Hipólito* como mecanismos de auto-protección, el sentimiento ciego y desbordado de *Fedra* se vuelve casi ridículo. Son dos reacciones extremas que, al confluir, precipitarán la acción de la obra destruyendo todo a su paso. La confrontación de estos opuestos en el acto sexual provoca un daño irreparable. Ante la indiferencia de *Hipólito* y su incapacidad para llegarle, *Fedra* decide suicidarse.

---

<sup>5</sup> (*Phaedra's Love*: 69).

<sup>6</sup> (*Phaedra's Love*: 71).

<sup>7</sup> (*Phaedra's Love*: 82).

*Phaedra's Love* presenta un paisaje en el que las relaciones humanas carecen de sentimientos y principios. El matrimonio carece de contenido. Es más, *Teseo* y *Fedra* no comparten ni siquiera un vínculo sexual. La institución de la familia también aparece desvirtuada, los roles confusos. *Estrofa* parece ejercer de madre, la madre ejerce de amante, el padre no quiere a su hijo, el marido está ausente, el hermano mantiene relaciones con la hermana y con la madre... Como señala Carolina Brnci'c, todos los personajes están en una situación de abandono, de orfandad (Brnci'c, 2006). A unos les falta el padre, a otros la madre o el esposo. Todos están solos y el sexo se convierte en sustituto de las relaciones auténticas. Una forma efímera no satisfactoria de intentar llenar el vacío dejado por ese hueco de afecto y su falta de relaciones interpersonales verdaderas.

Tampoco parece existir en *Phaedra's Love* ningún orden moral. De hecho, todas las voces supuestamente autorizadas de la sociedad aparecen cuestionadas: la medicina es incapaz de hacer nada por *Hipólito* o *Fedra*, no puede conjurar el dolor; la Iglesia es parodiada a través de un sacerdote de dudosa catadura moral y ni siquiera Dios ejerce su papel, no es padre comprensivo, ni salvador. Su rol, acusa *Hipólito*, es el de torturador.

La conversación entre el *Sacerdote* y el príncipe a punto de morir es la que abre en la obra el debate sobre Dios y el perdón. El *Sacerdote*, al que *Hipólito* acusa de servir a Dios y al rey a conveniencia, propone aquello que Sarah Kane denominaba *insurance theory of belief*, ceder al pragmatismo y acogerse a la fe solo por si acaso<sup>8</sup>. *Hipólito*, por el contrario, firme en sus ideales de integridad, escoge ser fiel a sí mismo y morir honestamente. Hecho que provoca que, incluso el *Sacerdote*, tras seguir mostrando su servilismo y realizarle una felación, no pueda dejar de reconocer un halo de pureza en él.

El personaje de *Estrofa*, hija de *Fedra* cuyo nombre recuerda a los líricos *trophos* de la tragedia griega, muestra, como *Hipólito*, fidelidad a unos principios por los que llega incluso a morir. Este personaje que, curiosamente, no aparece en la tradición del mito ni en la obra de Eurípides, Seneca o Racine, “permite ahondar aún más en la orfandad de todos los personajes” (Brnci'c, 2006). *Estrofa*, huérfana de padre, pierde a su madre y mantiene relaciones sexuales, no solo con *Hipólito*, sino con su propio padrastro, hecho que revela la corrupción de la institución familiar y real y cuyo

---

<sup>8</sup> “If you're not sure God exists you can cover your arse, living your life carefully just in case, as the priest does in my play, or you can live your life as you want to live it. If there is a God who can't accept the honesty of that, then tough” (Sierz, 2001).

conocimiento precipita la muerte de *Fedra*. Pese a esto, *Estrofa* es quizás el único personaje de la obra que vela por los valores de la monarquía y familiares.

*Estrofa* es la máxima representante del sentido común y de la conciencia de la realidad en la obra. Reconoce en *Fedra* los signos de la pasión y trata, en vano, de hacerle razonar y considerar su posición pública. A la muerte de su madre, *Estrofa* intenta también sin éxito hacer entrar en razón a *Hipólito* y ayudarle a escapar. Finalmente, su lealtad a la familia y la Casa Real le supondrá la muerte, pues al tratar de defender a *Hipólito*, *Teseo* la violará y matará.

El personaje de *Teseo* es, en realidad, el gran ausente en la obra. El rey, cuya partida a la guerra tras su matrimonio con *Fedra* propicia que los hechos narrados por la obra puedan producirse, vuelve a entrar en escena para ejecutar la venganza y limpiar el nombre de la monarquía.

*Teseo*, camuflado entre la muchedumbre, azuza la sed de venganza del pueblo que pretende castigar la endogamia y la corrupción de la monarquía y ordena la muerte de su propio hijo, al que nunca quiso. Desgraciadamente, cegado por la venganza, también acaba con la vida de su única defensora, la pobre *Estrofa*, a la que no reconoce.

El coro de la tragedia, que en *Phaedra's Love* se desdobra en varios personajes y adquiere forma de multitud, eleva la crítica hacia las instituciones y pone de manifiesto la hipocresía generalizada al vitorear y celebrar esa misma violencia que buscaba castigar en *Hipólito*. Ese pueblo que condenaba, jalea la violación de *Estrofa* y disfruta del espectáculo de la violencia al que han traído a sus hijos y hasta una barbacoa. Al colocar al público entre esa muchedumbre, Sarah Kane convierte en cómplice de la violencia al espectador.

*Cleansed*, tercera obra de Sarah Kane, dibuja un paisaje mucho más metafórico y alejado del *naturalismo* que los trabajos anteriores. En esta obra sobre la experiencia del amor y la necesidad de amar y ser amado, los personajes encarnan distintos tipos de relaciones humanas y elevan cuestiones relativas al género y la construcción de la identidad. Como en su obra anterior, Sarah Kane escoge no aportar información de los personajes en las acotaciones, que únicamente marcan el espacio físico y sonoro de las escenas. De los personajes, desconocemos, por tanto, su procedencia, su apariencia física o su edad.

En *Cleansed* los personajes aparecen organizados en pares que representan distintas variantes de relaciones afectivas que desafían la norma y convierten el amor en un elemento subversivo.

Una de las relaciones clave en la obra es la relación entre los hermanos *Graham* y *Grace*. Su relación es una relación incestuosa, y, por tanto, prohibida, no obstante aparece revestida de enorme pureza en la obra y, además de acompañarse de las imágenes más poéticas, demostrará ser la relación capaz de superar todas las dificultades, incluso la muerte.

*Grace* acude a la institución de *Tinker* buscando a su hermano muerto. Cuando finalmente lo encuentra, ambos descubren su atracción y *Grace* inicia su lucha para vencer los obstáculos que dificultan su unión. En este doloroso proceso, primero se da una aproximación de mimesis externa -vestir las ropas del *otro*, copiar los movimientos, la voz- para, finalmente, alcanzar la unión sexual. *Tinker* completará la transformación otorgándole un pene y extirpando los atributos femeninos de *Grace*.

La búsqueda de la unión con *Graham* manifiesta en *Grace* la exploración y construcción de una identidad que nada tiene que ver con la biología ni las categorías impuestas: “I’m not like that, a girl, no”<sup>9</sup> sino con la verdadera correspondencia con la esencia del ser.

**Robin** *What would you change?*

**Grace** *My body. So it looked like it feels. Graham outside like Graham inside*<sup>10</sup>.

La relación protagonizada por *Rod* y *Carl* también indaga en la obra en la naturaleza del amor. A través de ella, se enfrentan los clichés del amor romántico con la realidad y se escenifica el escepticismo ante las relaciones humanas y su continuidad.

*Rod* y *Carl* representan dos reacciones contrapuestas ante el amor, *Rod* es más cínico y escéptico, *Carl* más idealista y capaz de prometer la eternidad. A pesar de ello, *Carl* es el que traiciona y *Rod* el que se sacrificará. Basada en una de las fuentes de la obra, 1984<sup>11</sup>, en la que el protagonista traicionaba a su amada bajo la presión de la tortura, la relación de *Rod* y *Carl* escenifica la traición al ser amado y a los principios

---

<sup>9</sup> (*Cleansed*: 127).

<sup>10</sup> (*Cleansed*: 126).

<sup>11</sup> (Orwell, 1947).

básicos de una relación. Tras la traición, la relación no puede perdurar. *Carl* no se cansa de querer pregonar su amor, pero *Tinker* cercenará uno a uno sus intentos para, finalmente, acabar con el objeto de su amor.

El carácter homosexual de la relación de *Rod* y *Carl* supone un desafío al equilibrio del poder establecido que *Tinker*, su mano visible en la obra, no puede consentir. Mediante la progresiva destrucción de los cuerpos de *Rod* y *Carl* y de su relación, Sarah Kane denuncia en *Cleansed* las presiones que la moral y la norma ejercen sobre el individuo.

El amor platónico e idealizado tiene en el personaje de *Robin* su representación. Como en *Blasted* lo fuera *Cate*, *Robin* es, seguramente, el personaje más vulnerable de la obra. Desprotegido, analfabeto y dependiente, se convierte con facilidad en uno de los juguetes de *Tinker*. Tras la llegada de *Grace*, sin embargo, también él sufrirá una transformación que empieza por una metamorfosis externa, al vestir las ropas de *Grace* y avanza hacia el interior al experimentar la transformación del afecto y el saber.

Gracias a *Grace*, *Robin* aprende a contar y a asignar un valor sonoro a las letras. La atención de *Grace* despierta en *Robin* un amor que carece de componentes sexuales y se asemeja al despertado por una madre o un maestro. Cuando ella, completamente anulada por el electroshock, le ignora, la vida pierde todo sentido y *Robin* decide ahorcarse con los panti de la propia *Grace*.

La última de las relaciones planteadas por la obra, la relación entre *Tinker* y la *Mujer*, exterioriza los sentimientos más reprimidos del personaje principal. Circunscrita al espacio de la cabina de *sexshop*, la relación pone de manifiesto las propias debilidades de *Tinker*, su necesidad de amor. De hecho, la *Mujer* y sus apariciones presentan una calidad casi etérea y onírica que le hacen parecer más bien una manifestación del subconsciente. El hecho de que ni siquiera se le conceda a la *Mujer* una identidad propia en la obra lo subraya. *Tinker* es quien le impone una identidad e, incluso, le da un nombre: *Grace*. Cuando la verdadera *Grace* desaparece al final de la obra, la *Mujer* alcanza su identidad y se convierte en *Grace*.

Como hemos podido apreciar en el repaso de las distintas parejas de la obra, en *Cleansed* la identidad fluye y se transforma. Algunos personajes son reducidos, otros mutilados o abusados, otros reasignados. Los cuerpos se descomponen y componen al antojo del demiurgo *Tinker*, cuya identidad también fluctúa a lo largo de la obra y

presenta numerosos tránsitos desde la brutalidad a la ternura. Su identidad es cambiante y tan contradictoria como lo son sus fuentes: *Hummel*<sup>12</sup>, *Hipólito o Mephistopheles*<sup>13</sup>.

A decir verdad, todos los personajes de *Cleansed* sufren su particular metamorfosis en la que son desmembrados, destruidos y contruídos. En la base de esta destrucción paulatina de los personajes se encuentra la creencia que Sarah Kane tomó prestada de Roland Barthes de que el amor provoca en el enamorado una pérdida de identidad y deshumanización tales, que son equiparables a las sufridas en los campos de concentración<sup>14</sup>. *Carl* es, quizás, el personaje que mejor ejemplifica ese proceso de transformación física y psíquica que sufren los personajes de la obra pues, uno a uno, irá perdiendo sus miembros, su lengua, sus manos, sus pies y, finalmente, su pene, aunque, sin lugar a dudas, la mayor pérdida que experimenta es la del ser amado.

La última escena de *Cleansed* deja a los supervivientes maltrechos y hechos una confusión de sexo. Pese al doloroso proceso, la identidad híbrida y la fusión de géneros se apuntan como única salvación posible ante la violencia.

Desde un principio de su trayectoria, Sarah Kane siempre se manifestó en contra de toda categorización que pretendiera etiquetar al ser humano. Ya su primera obra, *Blasted*, proponía dinamitar esas barreras normativas generadores de violencia. En sus siguientes trabajos, las categorías de hombre y mujer fue gradualmente desapareciendo hasta dejar su lugar a seres ambivalentes.

Si *Cleansed* ya había representado la confusión de géneros y la lucha por la construcción de una nueva identidad, a partir de ahí su obra iba a dar un paso más en la destrucción de las categorías mediante la disolución de la caracterización en su obra.

Sarah Kane había leído *Attempts on Her Life*, de Martin Crimp<sup>15</sup> y se había visto inspirada por ese intento de crear: “una obra más allá de la caracterización, donde el

---

<sup>12</sup> Personaje principal de *Spöksonaten* de A. Strindberg publicada en 1907.

<sup>13</sup> Personaje que encarna la figura del diablo en el mito de *Fausto* y, en concreto, en la obra de Goethe.

<sup>14</sup> “La catástrofe amorosa está quizás próxima de lo que se ha llamado, en el campo psíquico, una situación extrema, que es “una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediablemente”; la imagen surge de lo que pasó en Dachau. ¿No es indecente comparar la situación de un sujeto con mal de amores a la de un recluso de Dachau? Estas dos situaciones tienen, sin embargo, algo de común: son, literalmente pánicas: son situaciones sin remanente, sin retorno: me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre”. (Barthes, 1997).

<sup>15</sup> *Attempts on Her Life*, estrenada en 1997 en el *Royal Court*, muestra una relación de amor-odio con la sociedad de consumo. La forma cambiante, su personaje central polimorfo y ausente, la carencia de direcciones escénicas y los diálogos desligados de personajes convierten *Attempts on Her Life* en un texto abierto que el propio Martin Crimp (1956-) denominó antiobra y que A. Sierz describió como una *estravaganza* postmoderna que podía leerse como una serie de sugerencias provocadoras para crear un nuevo tipo de teatro.

personaje fuera una continuidad de signos y significados que dependieran del contexto”<sup>16</sup>. *Crave* fue el resultado.

Cuando enfrentamos el texto de *Crave*, encontramos una serie de voces difusas de procedencia desconocida y ante las que carecemos de claves para su interpretación. Los personajes, designados únicamente por una inicial, *A*, *M*, *C* y *B*, sí presentan en su discurso, en cambio, marcadores de género y edad. Ese desconocimiento de los personajes sumado a que en *Crave* no existe contexto espaciotemporal, ni tampoco escenas e intercambios de diálogos al uso, contribuye a crear una deliberada multiplicidad de sentidos en la obra. Los efectos que, en algunos momentos, el discurso de los personajes parecen provocar en el discurso de los otros sí hacen pensar que, al menos momentáneamente, las cuatro voces confluyen espacial y temporalmente construyendo su discurso de manera coral.

Si un personaje dramático, parece que lo es en tanto que actúa y, a resultas de su acción, provoca la transformación de un sentimiento o situación generado por un problema dramático, en *Crave* no estamos ante personajes dramáticos al uso. Su acción no es física, sino que, como ya sucediera con algunas de las últimas obras de Samuel Beckett, en *Crave*, la acción lingüística se convierte en acción dramática.

Algunos autores consideran que en *Crave* estamos ante la expresión fragmentada de un solo ser. Otros aseguran estar ante la retahíla de emociones y recuerdos de individuos aislados. Lo cierto es que el hecho de que algunas frases de la obra sean repetidas en distintos momentos por distintos personajes contribuye a crear la sensación de que, en *Crave*, se disuelven las fronteras entre los personajes y se plantea, incluso, la posibilidad de que nos encontremos ante recuerdos compartidos. Tanto *A* como *C*, por ejemplo, repiten las mismas frases y hablan de un episodio de abuso que podría ser el mismo. También *B* y *A*, en un momento determinado, responden a un mismo nombre: David. Este hecho podría inducir a pensar que son representaciones no cronológicas del mismo ser semejantes a las utilizadas por S. Beckett en *That time* que, curiosamente, también se denominaban *A*, *B* y *C* y correspondían a tres fases distintas de la vida del personaje.

Formalmente, *Crave* también presenta similitudes con el trabajo de S. Beckett en *Not I*. La obra, que consistía en la verborrea incesante de una boca que se presentaba aislada de un cuerpo y de un espacio y tiempo definidos, relataba mediante frases

---

<sup>16</sup> Recogido en los materiales del grupo de escritores del *Royal Court*.



fragmentadas y desordenadas cuatro incidentes de la vida de una mujer cuya existencia se había vuelto mecánica tras sufrir una experiencia traumática. El título de la pieza obedecía a su constante insistencia en que los hechos que relata no le sucedieron a ella, un distanciamiento similar al que encontraremos en personajes de Sarah Kane que, tras una experiencia extrema, hablan si mismos en tercera persona, no se reconocen en las palabras del *otro* o extrañan su propio cuerpo.

Ciertamente, elementos como la repetición, el uso de citas e imágenes o las idas y venidas del texto de *Crave* recuerdan el transcurrir de la mente humana y el propio hecho de que las frases incompletas sean recogidas y continuadas por los otros personajes en su intervención refuerza, asimismo, la posibilidad de estar ante una única línea de pensamiento fragmentada en cuatro voces.

*Crave* funciona creando varios planos de significación, pues cada voz, además de poseer una narrativa propia, contribuye a la creación de una narrativa común. Ante la multiplicidad de interpretaciones posibles del texto, la autora manifestó su deseo de que estas quedaran abiertas (Rebellato, 1999) y únicamente se ofreció a dar algunas claves generales para la comprensión. Atendiendo a sus indicaciones sobre los personajes, la inicial *A* podría interpretarse de varias formas, como *adulto* (adult), *maltratador* (abuser), *autor* (author). El resto, en cambio, tendría una única interpretación: *M* haría referencia a *madre* (mother), *C* a *niña* (child) y *B* a *chico* (boy).

Una de las lecturas posibles que reconstruiría una cierta narrativa en *Crave* entendería que *A*, un hombre mayor, podría haber mantenido una relación desigual y abusiva con *C* mientras que *M*, una mujer mayor, habría buscado a *B*, más joven, como futuro padre de su ansiado hijo. *B*, ante ese interés de *M*, habría reaccionado, primero, con indiferencia y, más tarde, con dependencia (Saunders, 2002).

En sus palabras, todos los personajes se definen como emocionalmente hambrientos, desesperados y rotos. Todos en *Crave* parecen haber sido dañados de un modo u otro y todos aparecen, por tanto, igualados por el dolor, la sensación de vacío y de sentirse incompletos.

Los personajes de *Crave* manifiestan, no obstante, la misma contradicción interna que presentaban otros de los personajes de Sarah Kane. Los seres que sufren, desean o echan de menos a su amado confiesan ser, a su vez, maltratadores o pedófilos.

*A I'm not a rapist*

(...)

*A I'm a pedophile*<sup>17</sup>

*A and I am shaking, sobbing with the memory of her, when she loved me,  
before I was her torturer...*<sup>18</sup>

La motivación del discurso de las cuatro voces parece ser un mismo afán, la búsqueda de la unidad, ya sea a través del *otro* (*A* y *B*), de un hijo (*M*) o de sí mismos (*C*). Ansían tanto, que desean que su tormento cese. Un deseo que se materializará en forma de luz al final de la obra.

La creciente tendencia minimalista de Sarah Kane hizo que *4.48 Psychosis*, su última obra, supusiera un salto en la abstracción de los personajes aún mayor que el de su anterior trabajo e incluso que el de los últimos experimentos de S. Beckett, centrados, como *4.48 Psychosis*, en escenificar: “the image of a mind, alienated from its body” (Lyons, 1983).

Las obras de Sarah Kane exploran los límites del género, de lo moral y del sentimiento, pero también los límites de la teatralidad. En el caso de su último trabajo, *4.48 Psychosis*, supone la ruptura completa con la convención, la línea narrativa y la caracterización. No existe en *4.48* indicación alguna respecto a quién habla, cuándo, ni cómo: “No sé ni cuanta gente hay” (Ranc, 2002), reconocía la autora. Tampoco existen en ella indicaciones para los actores, ni la escenografía. Tan solo una serie de voces sin identificar que, a ratos, parecen corresponderse con las de un médico o una paciente que enumera sarcástica el sinsentido de los múltiples tratamientos. De hecho, el texto parece más una línea de pensamiento interrumpida por conversaciones terapéuticas, intentos de alcanzar la calma y reflexiones.

*A solo symphony*<sup>19</sup>

Así lo entendía también James Macdonald, primero en dirigir la obra, que asumió la existencia de tres personajes en la misma, una responsabilidad totalmente

---

<sup>17</sup> (Crave: 156).

<sup>18</sup> (Crave: 177).

<sup>19</sup> (*4.48 Psychosis*: 242).

compartida para una única corriente de pensamiento<sup>20</sup>. Verdaderamente, las últimas líneas del texto parecen confirmar que todas estas voces pertenecen al mismo hablante: la conciencia desmembrada de un ser físico.

*Watch*

*It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind*<sup>21</sup>

*4.48 Psychosis* disuelve la noción de categoría. La voz descorporeizada del texto en unas ocasiones habla en singular, otras en plural y llega incluso a hablar de sí misma en tercera persona. La categoría de género también refleja la contradicción y la mezcla en la obra. La mente que compone *4.48* es la de un/a hermafrodita roto/a<sup>22</sup>.

El ser que puebla *4.48* es un ser que sufre pero que también tortura: “The killing fields are mine”<sup>23</sup>. Víctima, agresor y testigo<sup>24</sup> conviviendo dentro del mismo ente. La guerra y la contradicción presente en el mundo literario de Sarah Kane se traslada al interior del ser y el texto se vuelve transcripción directa de esta mente atormentada, asolada por la culpa y el desánimo que busca hallar en el *otro* respuesta que de sentido a su vida. Un ser desesperado en busca de la calma.

Esa ansia de conseguir la unión y lograr así la verdadera identidad está presente en toda la obra de Sarah Kane. En *Cleansed*, el cuerpo de *Grace* era finalmente transformado en el de su hermano, logrando, al fin, que su cuerpo encarnara su sentir. En *Crave*, *C* manifestaba claramente su deseo de identificar totalmente su sentir y su apariencia:

*C I want to feel physically like I feel emotionally. Starved.*

**M** *Beaten.*

**A** *Broken*<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Recogido en los materiales del grupo de escritores del *Royal Court*.

<sup>21</sup> (*4.48 Psychosis*: 245).

<sup>22</sup> (*4.48 Psychosis*: 205).

<sup>23</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).

<sup>24</sup> (*4.48 Psychosis*: 231).

<sup>25</sup> (*Crave*: 179).

No obstante, esta *nostalgia de la unidad* que diría A. Camus, culminará en la última obra de Sarah Kane, que expresa la necesidad de llegar a ser lo que uno realmente es<sup>26</sup>. En ella, la conciencia cuya línea de pensamiento es objeto de la obra se encuentra dividida, no consigue reconciliarse consigo misma, con su cuerpo, con el *otro*, ni con el mundo.

*Dislocate*

*Disembodied*<sup>27</sup>

En 4.48 desaparece, por tanto, la posibilidad de distinguir con claridad entre el yo y el mundo, el yo y todo lo abyecto, distinción imprescindible en la sujeción de la identidad coherente y equilibrada (Kristeva, 1988). De hecho, esta separación entre la consciencia y la entidad física era la definición fiel de la locura para Sarah Kane (Tabert, 1998).

En 4.48 *Psychosis* se disuelven las fronteras entre la mente y el cuerpo, entre el individuo y el mundo y dicha disolución del ser provoca necesariamente la disolución del personaje dramático. Al tiempo que el texto de la obra se va diluyendo “Everything palls”<sup>28</sup> se desvanece también la voz de la mente que nos dice: “Watch me... vanish”<sup>29</sup>.

---

*En construcción*

Como se ha podido observar en estas líneas, acompañando al sentido de su obra, la categoría de personaje sufre una gran evolución en Sarah Kane. Como el propio lenguaje y la forma del texto, el personaje se va despojando hasta su esencia; es reducido, fragmentado, recompuesto y, finalmente, disuelto.

En opinión de algunos críticos, el tratamiento del personaje es uno de los puntos débiles de la dramaturgia de la autora. De su trabajo con frecuencia se critica su falta de caracterización y su obsesión temática (Billington, 1995). Algunos como D. Droomgoole lamentan: “People and life is what I miss with Sarah” (Droomgoole, 2002). Sin embargo, como se ha ido demostrando en este estudio, su obra no adolece de

---

<sup>26</sup> (4.48 *Psychosis*: 212).

<sup>27</sup> (4.48 *Psychosis*: 222).

<sup>28</sup> (4.48 *Psychosis*: 218).

<sup>29</sup> (4.48 *Psychosis*: 244).

caracterización inconsistente, sino que muestra un camino que deliberadamente pasa por la destrucción de las categorías y de la forma dada hacia la construcción de la verdadera identidad.

La obra de Sarah Kane invita a romper los binarios tradicionalmente impuestos, diluir las fronteras entre los géneros y explorar los espacios intermedios e híbridos. Esta idea está en sintonía con la premisa propuesta por las últimas corrientes del *Feminismo* y la *Teoría Queer* que afirman que la orientación sexual y la identidad de género de las personas son resultado de una construcción social y, en consecuencia, no se puede hablar de papeles o roles sexuales inscritos en la naturaleza humana, sino de formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales.

Las relaciones que Sarah Kane plantea en su trabajo suponen, por tanto, un desafío al sistema regulador que pretende marcar los cuerpos y al ideal de la simetría presente en la norma que establece una continuidad entre sexo, género y deseo. Al proponer relaciones homosexuales, incestuosas o confusas, Sarah Kane pone en entredicho las categorías reguladoras de los sistemas de poder que establecen las fronteras del cuerpo e institucionalizan la heterosexualidad. Ya en el caso de *Blasted*, la dramaturga investigaba los roles impuestos a través de la sumisión de *Cate* y la dominación de *Ian*. Mediante el uso de la violación se ponían, también, sobre el tapete, tanto en *Blasted* como en *Phaedra's Love*, cuestiones como el reparto del poder y los roles asociados al género.

*Cleansed* es quizás la obra que más evidencia cómo las Instituciones ejercen el poder regulador del género, pues inculcan y convierten en obligatorios los mecanismos de identificación y lo hacen a través de leyes que estructuran y empujan el desarrollo psíquico individual (Rubin, 1975). En la obra, la heterosexualidad se presenta como la política que impone las normas y discrimina a todo aquello que no entra dentro de su normativa.

Con *Cleansed*, Sarah Kane denuncia la marginalidad y violencia ejercida sobre aquellos que transgreden la norma. La marginalidad unas veces aparece en la obra de la dramaturga asociada a la enfermedad, a modo de metáfora de la exclusión, como Susan Sontag planteaba (Sontag, 1996) y, otras, aparece representada en la abyección.

Si bien Sarah Kane denuncia los mecanismos reguladores del poder y la tiranía de su categorización, cada uno de sus trabajos abre la puerta a una transformación que permite la subversión de dichos planteamientos iniciales. Al cierre de *Blasted* la situación se revierte y se reorganizan las estructuras de poder y los roles. También

cuando *Cleansed* llega a su fin, las categorías quedan mezcladas y se genera una nueva identidad que, en *4,48 Psychosis* llega a la disolución total disipando las fronteras y destruyendo la idea de identidad definida.

Lo que Sarah Kane propone en su obra es, en definitiva, como Judith Butler promulgaba, deshacer el género, subvertirlo (Butler, 2006). La dramaturga demuestra que el género se puede deconstruir, reconstruir, transformar o resignificar. Para ello es necesario deshacer concepciones socioculturales hasta entender que el género es una variable que fluye y que las identidades “se construyen, son relativas, respetables y transformables” (Butler, 2006).

# Influencias





Este apartado dará cuenta de las principales influencias que pueden rastrearse en la obra de Sarah Kane. Entre dichas influencias, no solo hay que destacar el trabajo de los dramaturgos que precedieron a la autora o fueron sus contemporáneos, también la obra de creadores de otros géneros y disciplinas, así como las diversas manifestaciones artísticas, musicales y cinematográficas de la cultura que le rodeaba dejaron huella en su trabajo.

La voz de Sarah Kane es única y poderosa, pero, ciertamente, no surge de la nada. Sarah Kane era una gran conocedora de la tradición teatral y de sus maestros y, pese a estar más interesada en experimentar nuevos caminos de creación que en estudiar los grandes hitos teatrales pasados, su obra se vio fuertemente influenciada por aquellos dramaturgos cuyos logros admiraba. Algunos de sus *dioses* eran Barker, Beckett o Bond. Como bromeaba David Greig, solo dramaturgos cuyo nombre empezaba por *B. A* decir de este, el gusto de la autora se encontraba especialmente cercano al de aquellos dramaturgos “que no sitúan sus obras en el salón, a los que no les gustan los fregaderos y, que de tener fregadero, estará lleno de sangre”<sup>1</sup>. Una descripción muy gráfica del tipo de teatro que revolucionó los 90 y con el que, ciertamente, Sarah Kane se identificaba.

Las primeras obras de la autora ya reconocen el influjo de los grandes maestros del lenguaje. De Harold Pinter, Sarah Kane recoge el realismo lingüístico. Del trabajo de Samuel Beckett, los diálogos truncados, el lenguaje reducido a la esencia y algunas de las preocupaciones existenciales que le acompañarán durante toda su trayectoria.

La influencia de los grandes clásicos ingleses planea igualmente sobre sus trabajos. William Shakespeare y John Webster se dejan sentir en el tratamiento de los grandes universales temáticos, en el lirismo o en ese gusto tan jacobino por la imagen sangrienta. Las confusiones de géneros o el retrato de seres humanos rebajados son, también, eminentemente *shakesperianos*.

A nivel formal, el contacto con la obra de Georg Büchner influyó enormemente en los trabajos de Sarah Kane ayudándola a romper con la narrativa. Sus diálogos cobraron mayor fuerza, asimismo, tras entrar en contacto con la obra de Edward Bond.

---

<sup>1</sup> En el artículo de Simon Hattenstone, D. Greig hace alusión al *Kitchen Sink Drama*, un tipo de *realismo social* imperante en el Reino Unido durante los años 50 y 60 (Hattenstone, 2000).

De hecho, Sarah Kane afirmó que aprendió a escribir diálogos tras su primera lectura de *Saved*. Finalmente, cuando su última etapa dio un giro hacia el intimismo y recurrió al uso del verso libre para construir poemas dramáticos, sobre ellos volvió a dejarse sentir la sombra de S. Beckett, pero también la de T.S. Eliot o Sylvia Plath.

El ideario artístico de Sarah Kane armoniza, también, con el de otros creadores de su tiempo. Su deseo de lograr un teatro de la experiencia que fuera capaz de provocar en el público una transformación le era común con aquellos llamados *Nuevos Brutalistas*, pero también con sus antecesores del *Teatro de la crueldad* y el *Teatro de la Catástrofe*. La propia Sarah Kane reconocía una gran conexión entre sus propósitos y los de A. Artaud, cuya obra, curiosamente, no conocía cuando presentó su primer trabajo. Sus respectivos trabajos compartían el uso de la imagen violenta y del dolor con un propósito catártico. A Howard Barker, en cambio, le unía su extraordinaria capacidad para aunar belleza y horror.

Sarah Kane no estaba alienada de su tiempo, ni de la política. En su obra llevó al extremo el principio promulgado por el feminismo de que “lo personal es político” e hizo ver que la confusión psicológica no es más que el registro de la enfermedad de la civilización moderna (Innes, 2002). Esta concepción, con frecuencia subyacente bajo el uso de imágenes impactantes, recuerda también el trabajo de Caryl Churchill, a la que Sarah Kane admiraba especialmente.

Sin embargo, y pese a todos estos espacios de encuentro con distintos grupos e influencias, Sarah Kane se resistió siempre a ser encuadrada dentro de movimiento alguno. Sus obras no obedecen a la moda de su tiempo ni a la imitación. Su trabajo es el resultado de una profunda reflexión sobre las posibilidades del teatro y de una cuidadosa construcción siempre encaminadas a producir en el espectador una marca más permanente que el momento, la transformación.

---

### *Las fuentes*

En el camino hasta encontrar su propia voz, Sarah Kane aprendió de los maestros que tanto admiraba y cuya obra ayudó a dar forma a la suya propia. Cada una de sus obras se vio, además, influida por su propio momento vital, las lecturas y trabajos que estaba realizando en ese momento o incluso los acontecimientos históricos. En este apartado repasaremos, obra a obra, cuáles fueron esas influencias.

En el caso de *Blasted*, Sarah Kane reconoció que, en su primera parte, más naturalista y sujeta a la convención, la obra muestra gran influencia de H. Ibsen y H. Pinter. La parte central, en cambio, se vio más influenciada por la obra de B. Brecht y por la de S. Beckett el desenlace. La influencia de S. Beckett no solo se dejó sentir en el lenguaje, también los temas o la codependencia entre los personajes muestran su influjo en *Blasted*.

La vida real inspiró, también en parte, la obra. Unos testimonios sobre Srebrenica en los telediaros que impactaron a Sarah Kane dieron lugar a la segunda mitad de *Blasted*. Asimismo, la imagen calificada por algunos como más irreal y extrema de la obra, el momento en que el *Soldado* succiona con su propia boca los ojos de *Ian*, procede de un testimonio real sucedido en el fútbol. La noticia que *Ian* transcribe al teléfono se basó, igualmente, en la realidad.

Para la creación de su segunda obra, *Phaedra's Love*, Sarah Kane revisó los textos de Séneca, aunque parece que no leyó las versiones del mito de Racine ni Eurípides hasta tiempo después. El personaje central de la obra, *Hipólito*, parece beber de las fuentes de *Baal*<sup>2</sup> y *Mersault*<sup>3</sup> aunque, también, parece que una de sus referencias habría sido la decadencia de Elvis Presley en sus últimos años de vida. En esa etapa, Elvis, como *Hipólito*, se alimentaba de comida basura y manteca de cacahuete, vegetaba frente al televisor y recibía visitas sexuales anónimas (Saunders, 2002).

*Cleansed*, su siguiente obra, proviene de un mayor número de fuentes. Temáticamente, le debe mucho a *Der Prozeß*<sup>4</sup>, *Twelfth Night*<sup>5</sup> y *1984*<sup>6</sup>. De ellas provienen la relación entre *Grace* y *Graham*, la confusión de géneros o la traición al ser amado y la tortura. Formalmente, la estructura episódica de la obra recuerda, como se ha señalado, a *Woyzeck*. La figura de *Tinker* y la atmósfera fantasmagórica de *Cleansed* parecen inspirarse, a su vez, en *Sonata de espectros*, *Spöksonaten*<sup>7</sup>. En cuanto a las imágenes, algunas de las más brutales, como los empalamientos, desgraciadamente, provienen de la realidad.

El mundo de extremos que nos ofrece Sarah Kane en *Cleansed* queda resumido

---

<sup>2</sup> Primera obra teatral completa de Bertolt Brecht (1918).

<sup>3</sup> Personaje principal de *L'étranger* de A. Camus (1942).

<sup>4</sup> Novela póstuma de Kafka publicada en 1925.

<sup>5</sup> Obra escrita por W. Shakespeare alrededor de 1601.

<sup>6</sup> Novela política de George Orwell publicada en 1949.

<sup>7</sup> Obra de A. Strindberg escrita en 1907.

a la perfección en una de las frases clave repetidas en el texto, “Love me, or kill me”<sup>8</sup>, que proviene de la obra *’Tis Pity She’s a Whore* de John Ford (1633).

Las dos últimas obras de Sarah Kane, *Crave* y *4.48 Psychosis*, como ya hemos visto, recuerdan a *Attempts on Her Life* de Martin Crimp, tanto estructuralmente, como en el tratamiento de la caracterización y ausencia de marcadores espaciales y direcciones escénicas. La primera de ellas, *Crave*, nació de un borrador que no duraba más de veinte minutos y que Sarah Kane había escrito inspirada por la lectura de *Preparadise Sorry Now*, de Rainer Werner Fassbinder (1969). Más poema dramatizado que pieza teatral en el sentido tradicional, *Crave* mostró la influencia directa de la obra de T.S.Eliot, *The Waste Land* (1922), tanto en su estructura y contenido, como en su planteamiento y tratamiento de la intertextualidad.

*The Waste Land* es una amalgama de referencias bíblicas, tradición popular y literaria. Igual que esta, *Crave* aúna influencias directas del propio texto de T.S.Eliot además de referencias a otras obras como la *Biblia*, *Prozac Nation*<sup>9</sup> o a textos tan variados como los de Roland Barthes, Albert Camus, Aleister Crowley o William Shakespeare.

Su última obra, *4.48 Psychosis*, se hace eco de S. Beckett, E. Bond y Sylvia Plath pero, además, muestra elementos extraídos de *Prozac nation*, *Suicidal Mind*<sup>10</sup> y de la propia Sarah Kane, pues toda su obra y, en especial sus últimos trabajos, hace alusión a sus propios textos. La autora se *autocita* repitiendo líneas, imágenes y temática, creando así un cuerpo coherente que parece cerrar su ciclo en *4.48 Psychosis*.

De todas las fuentes de referencias, quizás la mayor y con más amplio impacto en todos sus trabajos sea la *Biblia*. Sarah Kane tenía un gran conocimiento de esta basado en las creencias de sus primeros años y son muchas las citas e imágenes sacadas de sus páginas o inspiradas por ellas que están presentes en todos y cada uno de sus textos.

La obra de Sarah Kane también está llena de referencias que no provienen de la literatura, sino de la cultura que le rodeaba, de la actualidad, el fútbol o la música. En ocasiones, dicha deuda es literal y encontramos en sus textos líneas extraídas directamente de canciones de algunos de sus grupos favoritos como *Joy Division*, *Radiohead*, *The Pixies* o *Tindersticks*.

---

<sup>8</sup> (*Cleansed*: 135).

<sup>9</sup> Autobiografía escrita en 1994 por Elisabeth Wurtzel sobre su experiencia con la depresión.

<sup>10</sup> Libro escrito en 1996 por Edwin Shneidman que se adentra en el análisis del impulso suicida.

Sarah Kane era consciente de esas deudas y tributos a sus referentes, es más, en sus obras se autoproclama *cleptómana literaria*<sup>11</sup>, incluso *plagiadora emocional*<sup>12</sup>, pero de lo que no cabe duda es de que su obra constituye un conjunto único y excepcional.

---

### Conclusión

El apartado *La poética de Sarah Kane* ha repasado la trayectoria de la obra de la dramaturga y ha trazado sus líneas estilísticas principales. En su primera parte, el trabajo ha analizado cómo la obra de la dramaturga supuso un avance progresivo hasta la unión temática y formal. Sarah Kane quiso romper las estructuras tradicionales en busca de la forma que mejor reflejara el sentido de la obra y, en ese camino, hemos visto cómo su obra diluyó las barreras entre los géneros y disciplinas perfilándose cada vez como más rítmica y poética, un drama cargado de musicalidad.

Las cinco piezas que componen la obra de Sarah Kane muestran también un camino hacia lo esencial. Acompañando al sentido, los textos van siendo cada vez más mínimos hasta llegar a la disolución y la fragmentación de la estructura, de la palabra y de la caracterización. En ese sentido, este estudio ha querido destacar especialmente lo poderoso del lenguaje en la obra de Sarah Kane a la hora de reflejar la incomunicación entre los seres, los juegos de poder y el conflicto interior.

Este capítulo ha puesto de manifiesto, igualmente, cómo el espacio y el tiempo en la obra de Sarah Kane ayudan a construir el significado metafórico de la obra. El espacio consigue traer el conflicto a los pies del espectador trasladando la guerra de un país lejano a nuestro territorio más privado; se transforma y pervierte convirtiendo lugares cotidianos e instituciones públicas en elementos de represión y, finalmente, se desdibuja hasta desaparecer y dejarnos sin referencias de seguridad.

El tiempo de las obras en cuestión se trastoca y fragmenta a su vez, estirándose y comprimiéndose, repitiéndose y descolocándose hasta llegar a ser tan caótico como los fragmentos confusos<sup>13</sup> que componen la última obra de la autora, como el escindido ser que ocupa 4.48 en busca de su identidad y que supone la culminación de la destrucción de las categorías y el concepto de personaje dramático que representa la obra de Sarah

---

<sup>11</sup> (4.48 *Psychosis*: 213).

<sup>12</sup> (Crave: 195).

<sup>13</sup> (4.48 *Psychosis*: 210).

Kane. Precisamente, es el análisis de dicha disolución lo que nos ha permitido trazar en este trabajo las líneas generales del tratamiento del género y la identidad en la obra de la autora.

Finalmente, para cerrar el estudio de la poética de Sarah Kane, en el último punto de la sección se ha buscado hacer un repaso por las muchas influencias literarias y culturales que pueden apreciarse en los textos.

P  
a  
i  
s  
a  
j  
e  
s  
  
d  
e  
  
S  
a  
r  
a  
h  
  
K  
a  
n  
e





En sus creaciones, la autora objeto de este estudio aborda una amplia temática que abarca desde preocupaciones metafísicas o el tratamiento de los grandes universales, hasta cuestiones relativas a la creación de la identidad y del propio proceso artístico. Pese a dicha variedad, la reiterada aparición de determinados temas en las piezas de la autora nos permite dibujar en su obra una serie de paisajes profundamente relacionados con las preocupaciones y compromisos más íntimos de la dramaturga. En el siguiente apartado, se procederá a recorrer estas líneas temáticas recurrentes que contribuyen a hacer de la obra de Sarah Kane un cuerpo coherente y lleno de significado.

---

*El amor: Love me*<sup>1</sup>

El amor es la gran constante en el trabajo de Sarah Kane. Como se mostrará en este estudio, todas las obras de la autora versan sobre el amor y exploran distintas facetas del sentimiento amoroso y de sus efectos, unas veces redentores y, otras, devastadores, sobre el individuo. En gran medida, el amor, o la falta de este, es el motor que mueve a todos sus seres y constituye la única fuerza salvadora en un mundo que, a medida que avanza la trayectoria de la autora, se presenta cada vez más sombrío y descorazonador.

La presentación del amor como fuerza redentora y fuente de esperanza contrasta, curiosamente, con la naturaleza de las relaciones interpersonales que se encuentran en el centro de todos los trabajos de Sarah Kane, relaciones que parecen retratar un amor problemático por su carácter abusivo, dependiente y, por lo general, inalcanzable. No existen, de hecho, en la obra de la dramaturga retratos de amor incondicional o pleno que alcancen a sobrevivir. Pareciera que ese deseo de unión con el ser amado que mueve a todos y cada uno de los personajes de Sarah Kane no pudiera nunca llegar a ser satisfecho y, de hacerlo, dicha felicidad no estuviera destinada a durar.

En el caso del primer trabajo de la autora, *Blasted*, la obra se articula en torno a la relación que *Ian*, un periodista sensacionalista enfermo de cáncer y con un

---

<sup>1</sup> (4.48 *Psychosis*: 243).

comportamiento abusivo y racista, establece con la vulnerable *Cate*, a la que recurre para mantener su ilusión de control.

El personaje de *Ian* se autoafirma mediante la humillación, por lo que su relación con *Cate* es una relación desigual que ayuda a plantear en la obra cuestiones de poder y de género. Gracias a su maestría, Sarah Kane consigue establecer con éxito una conexión íntima entre el funcionamiento de los mecanismos del poder y de la violencia operantes en el contexto de las relaciones personales y aquellos en acción en un ámbito mucho más amplio, el de la esfera política. La interconexión entre lo que la autora denominaba la semilla (Sierz, 2001:101), es decir, la violencia doméstica, y el árbol, la barbarie de la guerra, queda especialmente patente en el concepto de posesión que *Ian* ayuda a dibujar en la obra. Esa misma posesión, que en términos territoriales se traduce en xenofobia y guerra, se encarna en violencia de género cuando pasamos al terreno de los afectos.

El amor que *Blasted* refleja es, por tanto, un amor destructivo y abusivo que supone una relación no equilibrada de poder. A pesar de ello, y, contra todo pronóstico, la obra termina convirtiéndose en un canto a la humanidad.

El contacto humano y la compasión resultan ser en *Blasted* la salida ante la catástrofe y la violencia. Cuando la vida ha dado de lado a *Ian* y este se encuentra aterrado por su inminente final, el personaje busca el contacto de otro ser. En un principio, utilizará la fuerza para conseguirlo; en la última parte de la obra, lo implorará. Al final, tras experimentar su momento de máximo sufrimiento en soledad, el mero hecho de saber un *otro* cerca le bastará. Pareciera que, cuanto mayor es el daño experimentado por los personajes, mayor resulta su necesidad de contacto. Incluso el personaje de *Cate*, pese a todo el daño recibido, es capaz de volver junto al maltrecho *Ian* y alimentarlo. *Blasted* es, en este sentido, la primera de las obras de Sarah Kane en mostrarnos esta visión esperanzadora del amor como salida ante un paisaje cada vez más desolado. Una salvación que, finalmente, parece no llegar.

En su segunda obra, *Phaedra's Love*, Sarah Kane explora una vertiente muy distinta del amor. En ella, el amor se presenta, fundamentalmente, como locura u obsesión que abre paso a lo irracional destruyendo todo a su paso y desatando la tragedia. Sin embargo, tal y como sucede en otros trabajos de la autora que permiten la convivencia de los contrarios y la contradicción, en *Phaedra's Love*, esta misma fuerza destructora es, a su vez también, lo que, inesperadamente, impele a *Hipólito* a salir de su aletargamiento y su desidia. El amor de *Phaedra* es lo que rescata a *Hipólito* del tedio

que tanto le deprime y lo único que, en la obra, parece capaz de llenar esta espera, este interludio eterno que llamamos vida.

En su segundo trabajo, Sarah Kane presenta, nuevamente, el amor como la única salida ante este desamparo que manifiestan muchos de sus personajes que no hacen sino buscar en el *otro* el sentido de la vida. Esta búsqueda del afecto del *otro* introduce, sin embargo, un nuevo matiz en *Phaedra's Love*. En ella, la búsqueda se torna, por vez primera, desesperada y enfermiza transformando el deseo en necesidad y adicción. Los siguientes trabajos de la autora y, muy en especial, *Crave*, retomarán dicha idea y profundizarán aún más en el estudio de esa ansia que ya quemaba a *Phaedra* y que precipitó su final.

La concepción de esa doble faceta del amor como fuerza salvadora y, al mismo tiempo, destructiva encuentra su máximo exponente en *Cleansed*, siguiente obra de Sarah Kane en la que se muestra la difícil supervivencia del amor frente a las agresiones de un mundo hostil. Si *Phaedra's Love* había demostrado la capacidad del amor para arrasarlo con todo y provocar la catástrofe, *Cleansed* lleva al extremo los efectos devastadores de este sobre el individuo. A fin de plasmar dicho proceso de destrucción, Sarah Kane escoge representar relaciones ilícitas que muestren el carácter subversivo del amor y supongan un desafío a lo establecido, ya sea por su naturaleza homosexual, comercial o, incluso, incestuosa. El carácter contrario a la norma de las relaciones presentes en sus textos convierte el amor en un sentimiento peligroso para el individuo y justifica su castigo. De este modo, Sarah Kane refleja metafóricamente cómo la destrucción que parte del amor puede llegar a alcanzar al individuo hasta el punto de hacerle perder su identidad, una idea que la autora recoge de R. Barthes y su obra *Fragments d'un discours amoureux* (1977) en la que el proceso de enamoramiento se equipara a la experiencia vivida por los prisioneros confinados en Dachau.

Amor y tortura van, ciertamente, de la mano en obras como *Blasted* y *Cleansed*. En ambas piezas se demuestra que, si bien aquel que experimenta el amor sufre la violencia física por su causa, el amante termina, a su vez, por dañar al amado. Así, *Ian*, *Tinker*, *A* e incluso el novio de *Grace*, que le regaló una caja de bombones y luego le quiso estrangular, reflejan claramente esta conversión del amante en torturador. El amor es, no obstante, en ambos textos, capaz de redimir los comportamientos más horribles y, hasta las acciones de *Tinker* o el *Soldado*, los seres que más atrocidades cometen o relatan en las obras, parecen más justificables por la pérdida del ser amado o por su propia necesidad de afecto.

En los últimos trabajos de la autora, esa necesidad presente en todos sus seres se vuelve mayúscula, prácticamente rayando la adicción. Las voces de su cuarta pieza, *Crave*, ansían de una manera enfermiza el amor. Su incapacidad para conectar con el *otro* provoca el desasosiego y la desorientación de los personajes de la obra, que aparecen desdibujados, sin rasgos de caracterización, en una especie de limbo teatral carente de marcas espaciales y temporales.

Al llegar al último texto de la autora, la situación se torna insostenible. La ausencia del *otro*, insoportable en toda la obra de la dramaturga, en *4.48 Psychosis*, resulta definitivamente, mortal. Pese a todo el daño y la destrucción que pueda ocasionar, el amor en Sarah Kane es la premisa de la vida y, sin él, solo queda espacio para el final: “Love me or kill me”<sup>2</sup>.

---

#### *El otro*

Una de las piezas clave del trabajo de Sarah Kane es la figura del *otro*. En su obra, el *otro* es el elemento cuya presencia o ausencia motiva la acción de los personajes, otorga sentido a su existencia y provoca tanto su final, como el del propio texto. Las siguientes líneas tratarán de ilustrar hasta qué punto dicha figura afecta y justifica el teatro de la autora.

La dependencia del *otro* es, como ya hemos señalado, una de las principales características definitorias de los personajes de Sarah Kane. Todos parecen desesperar por su atención y su contacto y, pese al daño, vuelven una y otra vez a buscar el referente del *otro*. De este modo, *Ian* suplica la proximidad de *Cate*, los personajes de *Crave* imploran repetidas veces el contacto e, incluso los aparentemente insensibles *Tinker* e *Hipólito*, vuelcan en la relación sexual su necesidad de lograr la aproximación, aunque efímera, al *otro*. Igualmente reveladora es, también en esta línea, la imagen final de *Cleansed* en la que los supervivientes buscan sus manos.

---

<sup>2</sup> (*Cleansed*: 135).

La omnipresencia del *otro* y su vacío marcan todas las piezas de Sarah Kane, sin embargo, a medida que su trayectoria avanza, se hace cada vez más manifiesta la importancia del *otro* como el único elemento que puede justificar y atestiguar la existencia, validando al ser.

*Validate me*

*Witness me*<sup>3</sup>

Pedir el reconocimiento de ese *otro* “de quien dependo para ser” significa en palabras de Judith Butler “invocar un devenir, instigar una transformación” (Butler, 2006). El trabajo de Sarah Kane demuestra cómo, efectivamente, el *otro* no solo da sentido a la existencia del ser, el *otro* contribuye, también, a su construcción. Como afirma la filósofa, uno no puede permanecer intacto pues el *otro* nos deshace (Butler, 2004) pero como la obra de Sarah Kane manifiesta, es también ese *otro* quien nos completa y da continuidad. Los personajes de *Cleansed*, por ejemplo, experimentan la transformación física y la mutilación a causa del *otro*, pero es al mismo tiempo ese *otro* quien les construye y les da identidad pues, en la obra, los personajes se van construyendo, literalmente, de pedazos y ropas de los demás.

*Crave*, el siguiente trabajo de la autora, profundiza en la idea de la necesidad del *otro* para la constitución del yo. En ella, el *otro* contribuye a completar y dar sentido al discurso de sus compañeros creando un único cuerpo textual. En una obra en la que la única existencia de los personajes es su discurso, contribuir al discurso del *otro* es, en cierto modo también, contribuir a darle vida.

Si, como hemos podido observar, en el trabajo de Sarah Kane, el *otro* da sentido a la existencia, la ausencia de este no puede sino significar el fin. La certeza de la imposibilidad de ser sin el *otro* que empapa los últimos textos de la autora dispara la angustia de los personajes y hace que se precipite el final.

Ante el desprecio o el distanciamiento del *otro*, son varios los personajes de Sarah Kane que optan por poner fin a sus vidas. Ni siquiera la voz que parece hilar los textos de *4.48 Psychosis* puede continuar. El *otro* es, en última instancia, la condición

---

<sup>3</sup> (*4.48 Psychosis*: 243).

imprescindible para la vida de los seres de Sarah Kane y su falta, la pérdida total, es de todo punto inasumible.

*I would rather have lost my legs  
Pulled out my teeth  
Gouged out my eyes  
Than lost my love<sup>4</sup>*

Ese sentimiento de pérdida, el peso de la falta nunca se habían revelado tan grandes como en la última etapa de la autora y, especialmente, en su obra final, que constituye la súplica desesperada a un *otro* cuya ausencia de respuesta no deja espacio para la continuación. La certeza de la imposibilidad de llegar a alcanzar a ese ansiado *otro* provoca primeramente la ira de la protagonista, “Fuck you for rejecting me by never being there”<sup>5</sup>, para, después, sumirle en la desesperanza y la falta de motivación vital: “there is no meaning to life in the light of my loss”<sup>6</sup>. Cuando, finalmente, decide abrazar su final, el personaje que canta ya sin esperanza desde el umbral da con ello fin al texto teatral, que no es sino el discurrir de su mente.

Como se ha expuesto en este apartado, el recorrido por la obra de Sarah Kane demuestra que la figura del *otro* afecta profundamente, no solo a la acción de la obra, sino a la continuidad de la existencia del personaje y de la creación artística. Sin embargo, el *otro* va a jugar un papel aún más trascendental en la obra de la autora, el *otro* es, además, el motor último de la obra de Sarah Kane.

Del mismo modo que el *otro* justifica al ser, es también ese *otro* lo que justifica y da sentido a la propia obra, en este caso, de la autora. Todo el teatro de Sarah Kane esconde el ingente deseo de darle visibilidad al *otro*. Su tratamiento de las relaciones con el *otro* y la asunción de este como parte de uno mismo entroncan con su intención de denunciar nuestro grado de responsabilidad ante los sucesos del mundo. El trabajo de Sarah Kane es, en este sentido, una llamada al espectador a la responsabilidad por aquello que le sucede a los demás, aquello que parece tan lejano.

---

<sup>4</sup> (4.48 *Psychosis*: 230).

<sup>5</sup> (4.48 *Psychosis*: 215).

<sup>6</sup> (4.48 *Psychosis*: 219).

El hecho de que, en *Blasted*, tal y como apuntaba la autora, el horror ocurriera aquí o de que el personaje de *4.48 Psychosis* confesara “the killing fields are mine”<sup>7</sup> no hace sino subrayar la imposibilidad de desentendernos de lo que le suceda al *otro*.

Sarah Kane comparte la visión de John Donne de que ningún hombre es una isla<sup>8</sup> y de que, por tanto, ese daño del *otro* nos afecta y disminuye. Lo que todo el trabajo de la dramaturga, en definitiva, propone es ser consciente del *otro* y ponerse en su lugar, algo que en el caso de *Blasted* o *Cleansed* es literal, como el verdadero camino para allanar y llegar a superar el daño.

---

### *La experiencia del dolor*

La obra de Sarah Kane es, en palabras de su amigo y dramaturgo David Greig, “una anatomía honesta y compasiva de la experiencia del dolor humano”(Greig, 2001) Efectivamente, como repasaremos en esta sección, todos los textos de la dramaturga abordan el tema de la experiencia dolorosa e indagan muy especialmente en la manera en que los personajes se enfrentan a ella y logran superarla o no.

Los personajes que Sarah Kane presenta en sus obras sufren o han sufrido experiencias extremas que evidencian en su comportamiento y en su discurso. Si analizamos la obra de la dramaturga desde la perspectiva de los estudios del trauma, entendido este como una experiencia consistente en sucesos repentinos o catastróficos que nos sobrepasan, observamos que la obra de Sarah Kane, por lo extremo de los acontecimientos a los que expone a sus personajes, presenta manifestaciones diversas del mismo.

Los estudios del trauma han constatado que, con frecuencia, la respuesta a la conmoción no es inmediata, sino que tiende a aparecer de manera retardada en forma de alucinaciones o manifestaciones repetitivas incontroladas que interfieren en la vida y estado de ánimo del sujeto (Caruth, 1996). Este fenómeno se observó primeramente en soldados que, incapaces de asumir los horrores presenciados en las guerras, se encontraban con que, tiempo después de haber abandonado el frente, el infierno revivía

---

<sup>7</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).

<sup>8</sup> “No man is an Island (...) every man is a piece of the Continent (...) And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee”. John Donne (1573-1631).

en ellos. Las formas diversas, dolorosas y distorsionadas en que el presente se ve afectado por hechos sucedidos tiempo atrás quedó bautizado como *PTSD* o *post traumatic stress disorder*, término que, a día de hoy, se aplica también en el caso de violaciones y abuso infantil por haberse demostrado que el trauma sexual produce en las víctimas efectos semejantes.

En *Blasted*, dicho desorden aparece representado casi de manera literal. De hecho, los tres personajes de la obra parecen haber sufrido algún tipo de trauma: el *Soldado* que reproduce los horrores de la guerra en los que se ha visto obligado a participar, *Ian* a quien sus fantasmas visitan una y otra vez o *Cate*, cuya consciencia queda suspendida mientras se repiten los abusos de los que fue objeto en el pasado. La repetición compulsiva, presente en los tres casos, es una de las principales exteriorizaciones del trauma y en ella parece residir, precisamente, el poder de reconocer, asimilar y llegar a superar el hecho traumático.

Las manifestaciones del trauma no son, sin embargo, exclusivas de *Blasted*. En *Phaedra's Love*, tanto *Fedra* como *Estrofa*, se enfrentan a la catástrofe que les supone *Hipólito*. Los personajes de *Cleansed* también sufren experiencias traumáticas tales como empalamientos, violaciones o mutilación. En el caso de *Crave*, cuyos personajes muestran una especial dificultad para articular su angustia, el shock presenta un componente más, pues este se revive una y otra vez pasando de generación en generación, llegando, incluso, a marcar sus cuerpos.

Todos los personajes de Sarah Kane son personajes dañados de un modo u otro, pero las reacciones al daño que cada uno de ellos presenta muestran una gran diversidad. Uno de los recursos más comúnmente utilizado por los personajes de la autora es el del distanciamiento. Así, *Ian* e *Hipólito* se refugian en su cinismo y nihilismo y el personaje de *C* habla de sí misma en tercera persona, como si fuera una extraña. Dicho distanciamiento no es más que una manera de domesticar el daño. En el caso de *Ian*, este trata de hacer soportables las atrocidades reduciéndolas a informes rutinarios que le permitan distanciarse del horror. De igual manera, cuando *Graham* enseña a su hermana a distanciarse de su propio cuerpo, lo que en realidad le está mostrando es el mecanismo que le permitirá salvarse y vencer el dolor.

El distanciamiento no es el único recurso utilizado por los personajes de Sarah Kane para gestionar el dolor, en otras ocasiones, la respuesta que ofrecen los personajes consiste en convertirse a su vez en artífices del dolor, es decir, dañar a otros o, incluso, a ellos mismos. De este modo, el personaje de *4.48 Psychosis* o el propio *Ian* necesitan



hacerse daño físico, dañar su cuerpo como antídoto contra el dolor mental. El *Soldado o Tinker*, en cambio, optan por dañar a otros convirtiéndose ambos en agresores sin dejar a su vez de ser víctimas. Cuando los mecanismos de protección no funcionan y no se puede enfrentar por más tiempo el dolor, algunos personajes como *Fedra* o la protagonista de *4.48 Psychosis* optan por asumir el control y poner fin a su vida.

Tal y como se ha mostrado en esta sección, todos los personajes reaccionan de maneras diferentes ante el dolor y, aunque algunos logran superarlo y otros no, todos parecen mostrar, no obstante, algo en común: la incapacidad de atestiguarlo.

Sarah Kane era consciente de cómo el dolor puede llegar a destruir el lenguaje. Una de las mayores preocupaciones de la dramaturga era, justamente, la incapacidad del lenguaje a la hora de comunicar experiencias y emociones extremas. En dichas circunstancias límite, el lenguaje parece fallar; resulta insuficiente provocando una impotencia que Sarah Kane refleja en su obra: *Fedra* y *Estrofa* no encuentran la palabra que pueda hacer justicia al ultraje sufrido, *Ian* solo puede hacer silencio. Parece que las palabras se atropellan, se repiten y entrecortan. Esto no puede ser de otra manera en el trauma, pues, tal y como afirman S. Felman y D. Laub en sus estudios sobre el testimonio en la literatura, está en la naturaleza del trauma resistirse a ser explicado, narrado de forma coherente (Felman y Laub, 1992). El trabajo de Sarah Kane logra, sin embargo, representar satisfactoriamente el trauma mostrando esa misma impotencia del lenguaje a través de los silencios, las formas truncadas o la sintaxis imperfecta. Y es que el trauma “no es simplemente una crisis en la memoria del sujeto traumatizado, sino una crisis en la representación y la narración” (Buse, 2001). A través de la composición de la obra, con frecuencia construida a base de fragmentos incoherentes, y, fundamentalmente, a través de imágenes y metáforas escénicas, Sarah Kane logra construir el relato y darle voz a aquellos a los que normalmente “las circunstancias dejan sin palabras” (Greig, 2001).

---

#### *El anhelo de la unidad*

Los seres de Sarah Kane desesperan por lograr un estado de realización. En las obras de la autora, dicha completud se logra, generalmente, mediante la unión con el

*otro* pero también, especialmente en su última etapa, mediante la reunión con uno mismo.

Como mostraremos en esta sección, en los primeros textos de la dramaturga, los personajes anhelan un sentimiento de totalidad que dé sentido a sus vidas y lo buscan desesperadamente fuera de ellos mismos. Unas veces, la mayoría, confían en lograr esa plenitud mediante la complementariedad del *otro*, en otras ocasiones, esperan que los acontecimientos externos disparen esa reacción. Ese es el caso de *Ian* e *Hipólito*, protagonistas de las dos primeras obras de Sarah Kane, para los que es necesario un acontecimiento extremo, una experiencia salvaje para que la vida cobre, por fin, sentido y plenitud. En este aspecto, la autora parece recoger la teoría *heideggeriana* de que, solo tras enfrentar la muerte, alcanza uno la verdadera identidad.

Pese a este deseo de unidad que deja entrever toda su trayectoria, la obra de la autora es, con frecuencia, un retrato de la desunión. En sus primeras obras, esa fragmentación es externa y se presenta en el entorno de la guerra o de la familia. Con el desmembramiento de *Hipólito* o de los personajes de *Cleansed*, dicha segmentación se vuelve física. Finalmente, en los últimos trabajos de la autora, *Crave* y *4.48 Psychosis*, la fractura es, además, textual y termina por alcanzar el interior del ser y destruirlo.

Los primeros textos de la dramaturga logran un cierto sentido de unidad al reunir a los personajes de *Blasted* en su última escena o al otorgar a *Hipólito* el sentimiento de completud tras su sacrificio mortal al final de *Phaedra's Love*. Sarah Kane no concede a sus personajes, sin embargo, la unidad completa. *Cate*, ciertamente vuelve a *Ian*, pero se sienta a unos metros de él. En el caso de *Hipólito*, este logra su realización pero acaba desmembrado y repartidos sus miembros por toda la escena. Pese a todo, el sentimiento de unidad prevalece esperanzadoramente en ambas obras.

*Cleansed*, tercera obra de la dramaturga, igualmente se cierra con la unión de los malparados *Grace* y *Carl*. Durante toda la pieza, las relaciones sentimentales que ambos personajes protagonizan ejemplifican la búsqueda del *otro* y de la unidad. Así, *Grace* no cesa hasta conseguir la vuelta de su hermano muerto y poder asimilarse con él. Primero adopta sus ropas, luego sus movimientos y su voz hasta llegar a la que es la máxima unión física de dos seres, la unión sexual. *Grace* consigue, finalmente, convertirse en *Graham* tras la intervención quirúrgica que le practica *Tinker*.

Todas las relaciones de *Cleansed* muestran esa misma necesidad del *otro* para completarse. Incluso *Tinker* acude a la *Mujer* para lograr dicha unidad aunque sea de manera momentánea. En la obra, el personaje de la *Mujer* representa, precisamente, a ese *otro* inaccesible, por lo que el hecho de que, al final de la obra, la *Mujer* retire el panel que le separa de *Tinker* y le deje reunirse con ella al otro lado, supone un nuevo motivo de esperanza. La unión de las manos de *Carl* y *Grace* tras la devastación cierra, también, este tercer trabajo con un rayo de luz. En definitiva, la fe en el amor es lo que permite a los personajes sobrevivir.

La esperanza de la unidad empieza, por el contrario, a palidecer en el siguiente trabajo de la autora, *Crave*. La ciudad que parece enmarcar a los personajes de la obra agrupa millones de individuos, pero dificulta las relaciones entre ellos, los aísla en su soledad y subraya su necesidad de compañía. El discurso polifónico que constituye *Crave* aparece fragmentado en cuatro voces que no hacen sino manifestar su anhelo de unidad, un deseo que vuelve una y otra vez a la obra de Sarah Kane subrayando la idea de eterno retorno.

En *4.48 Psychosis*, esa fragmentación evidente en el texto caleidoscópico de *Crave* desemboca en una ruptura que afecta al personaje, amén del propio texto. La serie de retazos deslavazados que constituye el último texto de Sarah Kane refleja la fragmentación de la mente de la protagonista que, a pesar de su ingente lucha, no consigue reunirse consigo misma. Cuerpo y mente se distancian en *4.48 Psychosis* sin solución, mientras la protagonista se va alejando cada vez más del mundo y de los demás. La estructura de la obra no hace sino reflejar la fragmentación y la disolución de las fronteras de la mente psicótica que, en el final de su existencia, afirma que nunca se ha llegado a conocer.

Con frecuencia, la falta de unidad que expresan los seres de Sarah Kane nace de la no correlación entre su mundo físico y psíquico: “I want to feel physically like I feel emotionally. Starved”<sup>9</sup>. Los personajes sienten que su cuerpo no se corresponde con su sentimiento, su verdadera identidad; una disfunción que, a menudo, muestran en su sentimiento de estar en el sitio o el tiempo equivocado y en el rechazo de su propia fisicidad.

---

<sup>9</sup> (*Crave*: 179).

**B** *I disgust myself*<sup>10</sup>.

**C** *It is not acceptable for me to be me*<sup>11</sup>.

**C** *No one can hate me more than I hate myself*<sup>12</sup>.

Los personajes claman por la aceptación de sí mismos del modo en el que son y no de acuerdo a categorías impuestas:

**B** *Just me*

**A** *Just the way I am*<sup>13</sup>

Por ello, cuando *Cleansed* llega a su fin y *Grace* consigue la perfecta correlación entre lo que siente y lo que es físicamente, es decir, *Graham* por dentro y *Graham* por fuera<sup>14</sup>, *Grace* logra la unidad que ella misma expresa como: “body perfect”<sup>15</sup>. Los demás personajes de Sarah Kane, por el contrario, no parecen tener tanta suerte.

Al término de la obra de la autora, la unidad se torna imposible. En 4:48 *Psychosis*, la mente que constituye el texto, completamente separada del mundo, no alcanza a reunirse consigo misma, con su propio cuerpo. La obra de Sarah Kane se cierra con un anhelo insatisfecho de conectar con el *otro* y con uno mismo para lograr esa unidad que la autora termina por no conceder a su criatura.

---

*Una herida que se abre como un cadáver*<sup>16</sup>

La obra de Sarah Kane constituye una auténtica morfología del dolor. Los textos de la dramaturga están, desde el inicio, plagados de imágenes de brutales heridas físicas o mutilaciones. Sin embargo, a medida que su obra avanza, la herida presente en el

---

<sup>10</sup> (Crave: 173).

<sup>11</sup> (Crave: 185).

<sup>12</sup> (Crave: 180).

<sup>13</sup> (Crave: 182).

<sup>14</sup> (Cleansed: 126).

<sup>15</sup> (Cleansed: 149).

<sup>16</sup> (4.48 *Psychosis*: 209).

teatro de Sarah Kane es cada vez más la herida del alma. El imaginario siniestro de sus últimos trabajos tiene que ver con el corte y la fragmentación, la separación del mundo y la imposibilidad de alcanzar al ser amado y a uno mismo. La obra de Sarah Kane parece completar, así, un recorrido que partía primeramente del mundo y la guerra, pasaba después a la familia y el entorno inmediato, para llegar, finalmente, al interior del ser humano como origen del dolor.

Como se analizará en este apartado, mientras que en las primeras obras de la autora el dolor se traduce más claramente en herida y daño físico, en la última etapa de la artista, cada más intimista, el daño se traslada al interior del ser y se constata como una barrera, una frontera que divide la experiencia de uno mismo y la experiencia del *otro*. El dolor físico puede, ciertamente, comunicarse a través de la herida; el dolor psíquico, en cambio, es intransmisible y, por tanto, incomprensible para el *otro*. El dolor se convierte, por consiguiente, en una brecha insalvable de separación con el que no sufre que lleva a la segregación total del *otro* y del mundo.

El trabajo de Sarah Kane consigue, sin embargo, hacer visible el sufrimiento a través de la metáfora corporal. En su obra, la agresión física visibiliza ante los demás el dolor y la devastación interior que sufren los personajes y que, de otro modo, resultaría inexpresable. Su último trabajo, *4.48 Psychosis*, pone, precisamente, en escena la incapacidad de comunicar el dolor que aquel que sufre experimenta en un intento de hacernos compartir y aliviar la carga. De este modo, Sarah Kane consigue hacernos experimentar conjuntamente ese sufrimiento individual.

Cuando Sarah Kane hace a *Graham* sangrar exactamente en los mismos puntos que su hermana, consigue que ambos experimenten un mismo dolor y las fronteras entre el yo y el *otro* queden destruidas. Cuando el personaje de *Grace* pide “do it to me”<sup>17</sup> no pide sino ponerse en el lugar del *otro*. Esto es, justamente, lo que Sarah Kane nos señala con su obra: solo al experimentar el dolor del *otro*, estamos más cerca de mitigarlo y de que este pueda ser superado. Mediante la representación de la violencia escénica que supone la deconstrucción del cuerpo y el mundo de los personajes, Sarah Kane busca ofrecer al espectador la oportunidad de reconstruir su propio mundo (Woodworth, 2005).

Los cuerpos dañados de Sarah Kane nos hablan de seres heridos por la injusticia del mundo y por las atrocidades de la guerra, pero también por la imposibilidad de

---

<sup>17</sup> (*Cleansed*: 132).

hallar honestidad y por el desengaño y la pérdida a menudo expresadas en metáforas violentas. Todos los personajes de Sarah Kane son víctimas: sus maltratadores, sus mutiladores, incluso sus asesinos. Todos han sufrido algún tipo de trauma que les iguala a sus víctimas y convierte sus actos en una respuesta defensiva ante ese daño que transforma, con frecuencia, a la víctima en agresor. Pero las heridas de los personajes de la dramaturga denuncian, también, otro tipo de daño, el daño infligido sobre el hombre actual a causa de imperativos políticos y culturales. Los personajes de Sarah Kane se convierten en la materialización del poder que se hace carne en sus cuerpos, que ejerce una manipulación directa sobre él y lo marcan, entrenan y torturan, obligándole a realizar ciertos trabajos y participar en ceremonias (Foucault, 1979). El cuerpo dañado de los seres de la dramaturga es un cuerpo social y político que actúa como significante. Las torturas y las violaciones son su metáfora, pero parte de esa herida se manifiesta también en el sentimiento de incompletud que presentan todos los personajes de la autora, en la incapacidad de llegar a los demás y llegarse o en la angustia ante su propio vacío impronunciado.

Sarah Kane era especialmente sensible al dolor ajeno y la crueldad del mundo la sacudía con dureza. Quizás por ello su trabajo denuncia todavía otra herida más, la de nuestra mirada. Con frecuencia, tachamos de enfermizo, de impropia la expresión del sufrimiento y de lo esencialmente humano o físico. Presenciar el dolor del *otro* nos incomoda porque nos recuerda nuestra propia vulnerabilidad. Como bien reconocía Ian: “This isn’t a story anyone wants to hear”<sup>18</sup>.

El teatro de Sarah Kane pretende, en cambio, darle voz de la víctima, denunciar la atrocidad y obligar al espectador a presenciar el dolor como prelude necesario para la tarea colectiva de disminuirlo. Al comunicarlo, ese dolor que era una experiencia individual se convierte en una realidad compartida. Solo así es posible llegar a cambiar la realidad.

**Soldier** *Some journalist, that’s your job.*

**Ian** *What?*

**Soldier** *Proving it happened. I’m here, got no choice. But you. You should be telling people (...)*

---

<sup>18</sup> (*Blasted*: 48).

**Ian** *I can't do anything.*

**Soldier Try**<sup>19</sup>

Todos estamos a través de la propuesta de Sarah Kane implicados. Su teatro nos recuerda que también nosotros somos víctimas, agresores o testigos. No hay forma de escapar de la complicidad, de la culpa personal por las atrocidades políticas, las injusticias sociales, las crueldades de nuestro siglo, porque como afirma C. Innes, son inextricables de la conciencia individual (Innes, 2002).

*I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine*<sup>20</sup>

---

#### *La vida*

La vida, y en concreto cómo superarla, está en el núcleo de todos los trabajos de Sarah Kane. Mediante el estudio de sus textos, comprobaremos cómo, a lo largo de su existencia, los personajes de la autora se enfrentan a la violencia, al hastío, a la enfermedad y, finalmente, a sí mismos.

El retrato de la vida que Sarah Kane nos ofrece con frecuencia recuerda ese cuento de Shakespeare contado por un idiota, lleno de ruido y furia y que no significa nada (Shakespeare, 1967). Para muchos de los personajes de Sarah Kane, la vida se perfila como un tiempo que es necesario llenar. Cada día parece suponer para ellos una pesada prueba que requiere de estrategias distractoras para superarla. Los personajes cuentan las horas, buscan cómo matar el tiempo y se manifiestan, en muchos casos, como seres insatisfechos o, mejor dicho, seres a los que nada les satisface.

**M** *Filled with emptiness.*

**B** *Satisfied with nothing*<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> (*Blasted*: 47).

<sup>20</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).

<sup>21</sup> (*Crave*: 175).

A la vista de esta existencia turbulenta y anodina, todos sus seres manifiestan una necesidad común: hallar algo o alguien que alcance a darle sentido. Todos ellos ansían sentirse vivos, conseguir la felicidad que otros poseen para poder gritar como *Hipólito*: “life at last!”<sup>22</sup>.

Ante el sinsentido violento que constituye, en muchas ocasiones, la vida, algunos personajes de la autora buscan llenar su existencia a través de regalos, comida basura o encuentros sexuales; la mayoría, sin embargo, busca encontrar el sentido en el *otro*. Tanto en *Blasted*, como en *Phaedra's Love* o *Cleansed*, los personajes tratan de llenar las ausencias, el miedo a la muerte o el vacío existencial a través del *otro*. Unas veces será mediante un bebé o una mujer anónima al otro lado del panel, otras, un extraño en el jardín. La mayoría de las veces, no obstante, será en el ser amado donde los personajes busquen hallar la razón a su existencia.

La sensación de vacío físico y emocional presente en el primer teatro de la autora se agudiza aún más en su fase final. Las cuatro voces que protagonizan *Crave* habitan la ausencia entre los edificios de la ciudad o el vacío de un aparcamiento desierto que no pueden abandonar mientras una línea se repite pasando de voz en voz: “I feel nothing, nothing, I feel nothing”<sup>23</sup>. Y como la propia *Grace* manifestaba en *Cleansed*, si no se siente, todo resulta inútil: “when I don't feel it, it's pointless”<sup>24</sup>.

Los cuatro personajes de *Crave* tratan de llenar el vacío con la palabra, hablando, como muchos de los personajes de S. Beckett, sin parar. Buscan al *otro* con desesperación y desean, como hiciera *Hipólito* antes que ellos, que algo o alguien les traiga la vida al fin: “(...) wishes wishes wishes that something would happen to make life begin”<sup>25</sup>. Sin embargo, pese a sus súplicas, su existencia no deja de ser un círculo de soledad y dolor que parecen condenados a repetir una y otra vez. Un eterno retorno a los mismos errores y los mismos terrores. Este sentimiento de estancamiento presente en *Crave* se vuelve, en la última obra de la autora, extremo. En *4.48 Psychosis* la vida se ha convertido en un monstruoso estado de parálisis<sup>26</sup> en el que la mente, recluida en el vacío de un cuenco infernal, es acechada por las angustias en forma de cucarachas.

Para la protagonista, que no logra reunir sus propios pedazos, ya nada puede hacer que la vida tenga sentido.

---

<sup>22</sup> (*Phaedra's Love*: 90).

<sup>23</sup> (*Crave*: 158).

<sup>24</sup> (*Cleansed*: 150).

<sup>25</sup> (*Crave*: 183).

<sup>26</sup> (*4.48 Psychosis*: 223).



*I can fill my space*

*Fill my time*

*But nothing can feel this void in my heart*<sup>27</sup>

Hay vacío del *otro*, silencio de Dios. Su cuerpo no es más que una carcasa hueca condenada a una existencia sin esperanza. Ni siquiera la medicina parece poder ayudar, pues “There’s not a drug on earth can make life meaningful”<sup>28</sup>. La obra de Sarah Kane se cierra sin conceder a su personaje una existencia plena.

Si repasamos la trayectoria de la autora, la vida para muchos de los personajes de Sarah Kane supone, realmente, una agresión continua. Son golpeados por la guerra, por la norma y por el *otro*. La última batalla, la más dura, es la que tiene lugar en su interior. No obstante, en contra de lo que se pudiera esperar, el teatro de Sarah Kane no se limita a exponer dicha crisis de vivir, su obra se centra, sobre todo, en cómo seguir viviendo cuando vivir se vuelve tan impracticable.

Cierto es que los personajes de Sarah Kane se enfrentan a vivencias extremas de dolor, desolación y enfermedad y, para muchos de ellos, la vida se ha transformado en una pesadilla muy real. *Blasted* y *Cleansed* tratan, en realidad, de aquellas cosas inquietantes que todos queremos creer que, llegado el caso, podríamos superar. Ambas obras son el horror hecho carne, sin embargo, las dos terminan con un rayo de luz. Los maltrechos seres se encuentran y se alimentan, se dan la mano y sonríen. Sarah Kane parece darnos la respuesta ante un panorama tan desolador: “Vivir con tanta humanidad, sentido del humor y libertad como sea posible” (Sierz, 2001).

El humor es, efectivamente, uno de los pocos recursos que tiene el ser humano, incluso ante los más terribles acontecimientos. En todas las obras de la dramaturga se encuentran ejemplos de ese sentido del humor sombrío y agudo que, con frecuencia, surge de la enfermedad y el enfrentamiento con lo inexorable. Un humor que permite a los personajes no dejarse caer y que la propia Sarah Kane denominaba *life-saving*.

Ante el horror de *Blasted*, hay momentos en los que la figura de *Ian* puede resultar cómica, incluso patética. Verle asustarse como un ratoncillo o sus intentos desesperados por retener a *Cate* provocan la sonrisa, sus ridículas tentativas de suicidio

---

<sup>27</sup> (4.48 *Psychosis*: 219).

<sup>28</sup> (4.48 *Psychosis*: 220).

causan ese efecto, también. Estos episodios son una muestra clara de ese humor caústico que brota dentro de la degradación.

*Phaedra's Love*, la obra que la propia autora consideraba su comedia, está, igualmente, llena de comicidad. Las actitudes y manifestaciones de *Hipólito* hacen sonreír al espectador. La sucesión de imágenes que tienen lugar al final de la obra, cuando los genitales de *Hipólito* pasan de mano a mano hasta ser devorados por un perro y el protagonista es prácticamente crucificado y devorado por los buitres mientras exclama “if there could have been more moments like this”<sup>29</sup> hacen de esta última escena un episodio digno de *La vida de Brian*<sup>30</sup>.

Ciertamente, Sarah Kane nunca perdió, ni permitió que sus personajes perdieran, el sentido del humor, siquiera en los momentos más oscuros. Todas las obras de la autora presentan momentos de ironía y muestras del humor inteligente que brota ante los momentos más amargos o precisamente a causa de ellos. En sus textos, reírse de lo que más aterra es un mecanismo de protección, una forma de conjurar el dolor, el miedo a la muerte o la enfermedad.

**M** *Do you ever hear voices?*

**B** *Only when they talk to me*<sup>31</sup>.

Su último trabajo, el más oscuro de todos, recoge también ejemplos de su ácido sentido del humor. En esta obra sobre la depresión y la lucha contra la muerte, la voz del texto es capaz de describir con gran humor su proceso médico parodiando los informes médicos a pesar del sufrimiento que atraviesa.

*Lofepramine and Citalopram discontinued after patient got pissed off with side effects and lack of obvious improvement.*

*Discontinuation symptoms: Dizziness and confusion. Patient kept failing over, fainting and walking out in front of cars. Delusional ideas — believes consultant is the antichrist.*

---

<sup>29</sup> (*Phaedra's Love*: 103).

<sup>30</sup> Largometraje del grupo *Monty Python* (1979).

<sup>31</sup> (*Crave*: 188).

*Fluoxetine hydrochloride, trade name Prozac, 20mg, increased to 40mg. Insomnia, erratic appetite, (weight loss 14kgs,) severe anxiety unable to reach orgasm, homicidal thoughts towards several doctors and drug manufacturers. Discontinued.*

*Mood: Fucking angry.*

*Affect: Very angry.*

*Thorazine, 100mg. Slept. Calmer.*

*(...)*

*Refused all further treatment.*

*100 aspirin and one bottle of Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. Patient woke in a pool of vomit and said 'Sleep with a dog and rise full of fleas.' Severe stomach pain. No other reaction<sup>32</sup>*

Se trata de un humor que, aunque macrabo, no abandona a la autora ni tan siquiera ante la amenaza del final:

*—I dreamt I went to the doctor's and she gave me eight minutes to live. I'd been sitting in the fucking waiting room half an hour<sup>33</sup>*

En el umbral último y, aun cuando la vida se ha vuelto un páramo desolado tan solo visitado por los espantos de la propia mente, la obra de Sarah Kane parece guiñarle un ojo a la muerte y sonreír como *Hipólito* ante los buitres.

---

*The fucking end*

En un corpus literario construido a base de contrarios, la lucha por la supervivencia cobra sentido ante la amenaza y la presencia cada vez más poderosa de la muerte. A medida que avanza la trayectoria de Sarah Kane, la muerte irá paulatinamente ocupando el espacio físico de las obras e invadiendo la mente de los personajes hasta el punto de ocuparlo todo y no dejar espacio para la vida. En este apartado, se dará cuenta de su creciente influencia del hecho de la muerte sobre los personajes y se analizará la transformación que el propio concepto experimenta en la obra de la autora.

---

<sup>32</sup> (4.48 *Psychosis*: 224-225).

<sup>33</sup> (4.48 *Psychosis*: 221).

Los seres de Sarah Kane se ven obligados a confrontar, de un modo u otro, la muerte y sus consecuencias. De hecho, las primeras propuestas de la autora, *Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed* parecen progresar hacia la transformación del escenario en un campo de cadáveres y destrucción.

En el caso de su ópera prima, todos los personajes de la obra experimentan la muerte en primera persona, incluso el bebé que *Cate* consigue en un principio apartar del conflicto muere y es enterrado bajo las tablas. *Ian*, que es el personaje que sufre la mayor devastación de la obra, aparece, también, condenado ya desde la primera escena y hasta la misma *Cate* vive, desde el inicio, momentos de ausencia cercanos a ese “no estar” que *Ian* identificaba con la muerte.

En la obra, el periodista, que padece un cáncer terminal, vive aterrado por la idea de su propia muerte. Determinado, sin embargo, a disfrutar mientras pueda, a lo largo de las primeras escenas, fuma, bebe y busca el contacto sexual compulsivamente: “Enjoy myself while I’m here”<sup>34</sup>. En verdad, *Ian* disfraza su espanto con bravuconadas y un aparente desprecio por su salud. En un intento de domesticar la idea de la muerte distanciándose de ella, convierte sus informes en un lenguaje telegráfico que le permita estar a salvo de la emoción. La llegada del *Soldado*, sin embargo, le hará confrontar la realidad de su vulnerabilidad. Cuando tras experimentar su violento calvario, *Ian* busca desesperado su muerte, paradójicamente, esta no se le concederá. Pese a suplicar a *Cate* que acabe con su vida, enterrarse a sí mismo o tratar de suicidarse sin éxito, finalmente muere con alivio solo para resucitar.

Tanto para *Ian* como para el bebé, que lejos de reposar en paz, es desenterrado y devorado, la muerte resulta no ser el final. El hecho de que la muerte no acabe con el sufrimiento, sino que pueda suponer un revivir al horror, constituye, sin duda, uno de los máximos temores que se expresan repetidamente en la obra de Sarah Kane. Este temor constante en su trabajo es lo que hace a la conciencia anónima de *4.48 Psychosis* suplicar: “I just hope to God that death is the fucking end”<sup>35</sup>.

La gracia del descanso final, sí se concede, por el contrario, al *Soldado*. Tras haberse convertido en el mensajero de la muerte con sus relatos del horror y haber revertido la violencia sobre el anterior agresor, el *Soldado* acaba con su vida de un disparo.

---

<sup>34</sup> (*Blasted*: 12).

<sup>35</sup> (*4.48 Psychosis*: 211).

La presencia de la muerte se deja sentir, igualmente, en *Phaedra's Love*. En el segundo trabajo de la autora, todos los personajes principales mueren de una manera traumática, bien por suicidio, bien degollados o destripados. De hecho, el escenario se va cubriendo de cadáveres y vísceras mientras la marabunta de la muchedumbre ruge extasiada. Al concluir la obra, en escena encontramos, por un lado, a *Fedra* en su pira y, por otro, a *Estrofa* desangrada, a *Teseo* degollado y a *Hipólito* como futuro festín de los buitres.

El macabro paisaje tampoco mejora en *Cleansed*, obra en la que la sobredosis, la tortura y, nuevamente, el suicidio ponen fin a la vida de los personajes en una sucesión de mortíferas escenas. A lo largo de la obra, *Graham*, *Robin* y *Rod* son ejecutados e impelidos a la muerte mientras los supervivientes llegan al final habiendo pagado, eso sí, el alto precio de la violencia sobre sus cuerpos.

La muerte sobrevuela, siempre al acecho en los últimos trabajos de la autora. A diferencia de las obras anteriores, en *Crave* y *4.48 Psychosis*, la muerte y los cadáveres ya no ocupan el escenario, sino los pensamientos y las vidas de aquellos que le habitan. Desde la primera línea de *Crave*, “You’re dead to me”<sup>36</sup>, la alusión a la muerte es constante. En este cuarto trabajo de la autora, los personajes afirman estar muertos en vida o estar de luto y son, en todo momento, conscientes de que la muerte se ciernen sobre ellos:

C *I’m having a breakdown because I’m going to die*<sup>37</sup>

A *Death is my lover and he wants to move in*<sup>38</sup>

Cuando llega a su término el tiempo suspendido de angustias y anhelos que supone *Crave*, los cuatro personajes de la obra abrazan la llegada de la muerte y se entregan con alivio a su liberador final.

La presión de la idea de la muerte se vuelve casi insostenible en el último trabajo de la autora. *4.48 Psychosis* continúa de manera acentuada las líneas temáticas presentes

---

<sup>36</sup> (*Crave*: 155).

<sup>37</sup> (*Crave*: 172).

<sup>38</sup> (*Crave*: 180).

en *Crave* y se convierte en el registro de la lucha que la conciencia protagonista de la obra mantiene por superar la enfermedad y lidiar con sus pensamientos suicidas.

La protagonista no puede superar el sufrimiento de la inadecuación, ni la no correspondencia de su amor. Se resiste a la idea de la muerte, hace ejercicios para calmarse e incluso acepta la medicación, pero cualquier intento resulta inútil. Las negruras terminan por poblar su mente. El personaje siente que, de algún modo, la vida ya le ha abandonado y que habita su propio cadáver, “I have been dead for a long time”<sup>39</sup> por lo que se resigna a morir “I have resigned myself to death this year”<sup>40</sup> y cede, finalmente, ante las presiones:

*my final submission*

*my final defeat*<sup>41</sup>

A medida que se aproxima el final, los textos de Sarah Kane parecen mostrar una visión cada vez más desesperanzadora. Cuando su trabajo se torna más oscuro y la vida se vuelve una oscuridad infernal solo visitada por las obsesiones de la propia mente, asumir el control y decidir acabar con ese tormento se perfila como la única salida disponible.

Ciertamente, en el teatro de Sarah Kane, la muerte parece la única opción ante la falta del *otro*, también la única manera de esquivar el dolor. *El Soldado*, *Ian*, *Fedra*, *Robin*, la voz de *4.48 Psychosis* e, incluso, *Hipólito*, aun teniendo la opción de salvarse huyendo con *Estrofa* o confesándose ante el sacerdote, escogen morir. Los preceptos de la religión ya no les detienen, “Thou shalt not kill thyself”<sup>42</sup>, ni siquiera la perspectiva de verse condenados a repetir una existencia: “If you commit suicide you’ll only have to come back go through it again”<sup>43</sup>.

“Death is an option”<sup>44</sup>, afirmaba el personaje de *A* en *Crave*, la única opción que se perfila cuando la vida llega al callejón sin salida que parecen retratar los últimos trabajos de la autora. Alcanzado este punto, los personajes ya han escogido su camino

---

<sup>39</sup> (*4.48 Psychosis*: 214).

<sup>40</sup> (*4.48 Psychosis*: 208).

<sup>41</sup> (*4.48 Psychosis*: 243).

<sup>42</sup> (*Crave*: 188).

<sup>43</sup> (*Crave*: 188).

<sup>44</sup> (*Crave*: 173).

“I’ve chosen my path”<sup>45</sup> y quieren, como la *Sibila*<sup>46</sup>, morir. Solo suplican que se les permita hacerlo: “Let me die”<sup>47</sup>.

Morir, sin embargo, no es un acto sencillo en la obra de la autora, más bien es un proceso laborioso que, como apunta Sara Soncini en su trabajo sobre el arte de morir en Sarah Kane, requiere de varios ensayos hasta lograr su consecución (Soncini, 2010). La lucha de *Ian* por quitarse la vida ejemplifica la complicada lucha de algunos personajes por lograr su deseo final. Sus intentos fallidos de suicidio suponen, por un lado, un simulacro del ritual de la muerte y, por otro, una parodia de muchos de los clichés relacionados con la misma. A lo largo de la obra, *Ian* ensaya en repetidas ocasiones su final. Ya desde la segunda escena de *Blasted* encontramos a *Ian* tosiendo, según las indicaciones de la autora, como si se estuviera muriendo. La serie de actos mudos que *Ian* protagoniza cuando queda despojado de todo salvo sus procesos fisiológicos y necesidades más básicas son una nueva preparación para su rito último. Cuando finalmente muere, resulta ser otra falsa alarma que le devuelve de nuevo al mismo infierno.

Morir para los personajes de Sarah Kane supone un esfuerzo, una lucha que se traduce en la repetición de una serie de laboriosos intentos en escena. En la última etapa de la autora esa lucha será más encarnizada, pero tendrá lugar en el interior de los personajes. Más que la conquista de un acto, su resolución supondrá la derrota.

El ceremonial de la muerte, incluso las tentativas de suicidio abandonan el espacio escénico en los últimos trabajos de la autora. Los personajes de *Crave* subrayan el carácter ritual de la muerte a través de la repetición textual, mediante las líneas que recitan a modo de letanía cuando se entregan a su final. En *4.48 Psychosis*, el personaje central expresa persistentemente su deseo de morir, pero los intentos y planes de suicidio tampoco se traducen en realidades escénicas. El simulacro ya no es visual, sino verbal:

*-Have you made any plans?*

*-Take an overdose, slash my wrists then hang myself*<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> (*Phaedra's Love*: 95).

<sup>46</sup> En el texto de Petronio que abre *The Waste Land* ante la pregunta “¿Qué quieres?”, la Sibila responde: “quiero morir”.

<sup>47</sup> (*Phaedra's Love*: 96).

<sup>48</sup> (*4.48 Psychosis*: 210).

En los últimos textos de la autora, la acción física se vuelve palabra acompañando la propia disolución de la forma dramática. Al tiempo que se desvanece el ser, en la última página de *4:48 Psychosis*, solo quedan dos líneas flotando en ese vacío de la auto-extinción textual, autoral y del personaje (Soncini, 2010).

Como ha podido observarse en este capítulo, la idea de la muerte en Sarah Kane se va transformando a medida que avanza su obra. En un principio, la muerte constituía un alivio y una liberación. El *Soldado*, *Ian* o los personajes de *Crave* veían en ella el fin de su calvario y su continuo errar. La muerte presentaba, además, una capacidad purificadora, evidente en el caso de *Cleansed*, o de revelación, en el caso de *Hipólito* y *4.48 Psychosis*, al ser el momento de lucidez en el que cobra sentido la vida. Este carácter esperanzador depositado en la muerte es más evidente en los primeros textos de la autora. En *Blasted*, cuando *Cate* entierra al bebé y reza por él, sus plegarias esconden un deseo del más allá y, pese a que dicho deseo resulta cada vez más escéptico en la voz de *Ian*, “No God. No Father Christmas (...) no fucking nothing”<sup>49</sup>, este concede su existencia al exclamar “the cunt”<sup>50</sup> tras su frustrado intento de suicidio. La idea de Dios vuelve a ser objeto de debate en las conversaciones entre *Hipólito* y el *Sacerdote* en *Phaedra’s Love* e incluso en el lúgubre texto final de la autora, en el que la voz protagonista, al expresar la rabia contra él, reconoce su existencia “fuck you God for making me love a person who does not exist”<sup>51</sup>.

La enorme presencia de citas bíblicas en los últimos trabajos de la autora refleja el conocimiento profundo de Sarah Kane de la *Biblia* a causa de sus años de fervorosa fe, pero atestigua, además, un ingente deseo de creer. Sin embargo, aunque los primeros textos de la autora esbozan la posibilidad de la existencia de un más allá tras la muerte, esa posibilidad se va desvaneciendo a medida que avanza la obra de la autora y, de hecho, en sus últimos trabajos, la muerte es cada vez menos el inicio de nada, para ser el final. *Crave* es una plegaria que se cierra: “por los siglos de los siglos”<sup>52</sup>; *4.48 Psychosis* es un punto y final.

---

<sup>49</sup> (*Blasted*: 55).

<sup>50</sup> (*Blasted*: 57).

<sup>51</sup> (*4.48 Psychosis*: 215).

<sup>52</sup> Tanto “and ever shall be”, como “world without end”, son líneas de la plegaria anglicana: “Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit; as it was in the beginning is now and ever shall be, world without end. Amen”. Ambas aparecen entre las últimas líneas de *Crave*.



La obra de Sarah Kane se cierra con un regusto desesperanzado. El personaje, la obra y la vida se desvanecen ante nuestros ojos. El cuento, que se ha transformado en la historia repugnante y lúgubre de una conciencia internada en un cadáver extraño<sup>53</sup> llega a su fin.

---

<sup>53</sup> (4.48 *Psychosis*: 214).







A lo largo de la labor de traducción de un texto teatral son muchos y variados los problemas que se le plantean al traductor. Unas veces los problemas tienen que ver con la dificultad de mantener en la lengua de destino cuestiones formales como el ritmo, la rima y la sonoridad de los términos -aspectos que resultan cruciales por tratarse de textos cuya última finalidad será su expresión oral- y, en otras ocasiones, la dificultad la entraña, sin embargo, la polisemia y la ambigüedad formal. La dificultad puede finalmente residir en la no existencia de palabras equivalentes en la lengua de destino o, incluso, en la ausencia de dicho concepto.

Aunque el catálogo de dificultades de traducción es muy diverso, en este apartado se señalarán algunas de las dificultades más significativas de este proceso de traducción y se hará mención, especialmente, a aquellas que por constituir, en muchos casos, parte del estilo de la autora, se repiten de manera constante en sus obras.

---

#### *La traducción del texto dramático*

*El teatro es un arte paradójico: a un tiempo producción literaria y representación concreta, indefinidamente eterno e instantáneo; arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer. Y, no obstante, siempre queda de él algo permanente que, al menos teóricamente, habrá de seguir intangible, fijado para siempre: el texto.*

*(Ubersfeld, 1989).*

La traducción de los textos dramáticos es, de todas, probablemente la más compleja. Su complejidad radica, primeramente, en la peculiar simbiosis entre lo literario y lo espectacular que hace que los textos dramáticos participen, por un lado, de los recursos expresivos y la múltiple significación de la ficción, pero se diferencien de esta en su particular relación con la escena.

Al tratarse, pues, de textos literarios que fueron concebidos para escenificarse, la virtual representación se encuentra impresa en ellos de modo que “por el hecho de estar escrito (el texto dramático), puede ser leído, y por el hecho de estar escrito para ser representado, contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena” (Bobes, 2004). El traductor debe, en consecuencia, tener en mente esta dualidad del texto dramático que se materializa en la existencia de un texto literario, constituido por el

diálogo, y un texto espectacular, formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena recogidas, principalmente, en las acotaciones, y en las didascalias del diálogo.

A diferencia de otros géneros en los que el lenguaje constituye su único material, en el teatro todo cuanto forma parte del hecho teatral contribuye a su significación, es decir, todo cuanto acontece sobre un escenario, ya sea palabra, sonido, movimiento, luz... significa (Veltrusky, 1990). Precisamente por no ser el texto escrito el único componente del proceso total que damos en llamar teatro, la palabra es dependiente de muchos otros elementos que la envuelven sobre el escenario y de los cuales pende, en muchas ocasiones, su interpretación. Este hecho tiene importantes implicaciones para la traducción, pues significa que el proceso no puede centrarse únicamente en la palabra, sino que debe atender a todo el contexto de su representación.

Otra de las cualidades básicas que distingue al texto dramático de los textos poéticos o de los narrativos y que añade complejidad a la labor de traducción reside, esencialmente, en su naturaleza de texto escrito concebido para su declamación. El texto dramático tiene por objeto recrear en escena el discurso oral aportando al resultado una pátina de realidad. Para ser reconocible por el espectador como plausible representación del discurso oral, este debe incluir una serie de marcas de la oralidad de modo que, aun siendo a un tiempo discurso natural y artificio, cree la ilusión de no haber sido creado para la representación. La traducción debe lograr esa autenticidad sumándole aún un desafío más, hacer que el texto parezca que se encuentra en su idioma original; crear la ficción de que este no es producto ni del artificio del autor, ni de la reescritura del traductor.

Para que el espectador acepte el diálogo como discurso oral natural sin que este deje de ser el “artificio estilizado, estético y expresivo del intercambio verbal entre individuos que es el drama”(Ezpeleta, 2007), la traducción debe atender a las marcas propias de los textos dramáticos y al tipo de estructuras de las que se vale la oralidad. Vicent Montalt (Montalt, 1996), en su enumeración de las características singulares de los textos dramáticos, señala entre sus marcas principales la sintaxis manipulada y divergente de la norma. Como veremos en el caso de Sarah Kane y, especialmente, en su primera etapa, sus obras presentan un reto para el traductor por la presencia en sus diálogos de estructuras rotas, inversiones o elementos pospuestos. Una serie de particularidades que potencian, por un lado, la capacidad expresiva del texto, pero

también implican al oyente en la construcción del significado al exigir de este que complete mentalmente esas estructuras inacabadas.

Entre las singularidades de los textos dramáticos se encuentra, asimismo, una cualidad rítmica y tonal distintiva que proviene de la presencia de periodos oracionales más cortos que tienden a la yuxtaposición y la coordinación más que a la subordinación. Este hecho puede observarse en las piezas de Sarah Kane, que se caracterizan por las intervenciones breves -muchas veces consistentes en una sola línea o una palabra- que otorgan velocidad al texto y construyen patrones rítmicos que obligan al traductor a tratar de encontrar estructuras que encajen en ese mismo patrón. En muchas ocasiones, esa misma condensación provoca la ambigüedad. El *aquí* y el *ahora* del teatro hace que las estructuras tiendan a la elipsis y se concentre la expresión posibilitando la multiplicidad de significados. El significado de las palabras en estos textos será, por tanto, dependiente del contexto de utilización de dicha palabra, y los gestos, la inflexión de la voz o el propio entorno sociocultural en el que se produzcan determinarán su significación.

Debido a que, en el texto dramático, los interlocutores comparten el espacio y el tiempo de la enunciación, este abunda en unidades léxicas vacías que, en inglés, suelen ser formas como *I, you, here, there* o *now*. Como veremos en las traducciones de Sarah Kane, esas unidades léxicas vacías son, con frecuencia también, fuente de ambigüedad y malentendidos cuando el referente no puede ser determinado con claridad en el contexto o este permite varias posibilidades. Precisamente porque recuerda el modo oral natural, es frecuente encontrar también discordancias, anacolutos, unidades léxicas de relleno, muletillas, preguntas retóricas e interjecciones que permiten al hablante tiempo para reorganizar su discurso y que, aunque su efecto en el sentido de la traducción es menor, sí contribuyen a crear en esta ilusión de autenticidad.

Finalmente, conviene señalar que, al contrario que el texto escrito, que organiza su sintaxis lineal y horizontalmente, el texto oral, tiende a la verticalidad. El mundo oral es recurrente y su redundancia y repetición permiten mantener al oyente y al espectador en la línea de continuidad. El uso de enumeraciones y repeticiones característico de estos textos cumple además, otra función, pues ayudan a crear efectos rítmicos como los presentes en *Crave* o *4.48 Psychosis* que dependen en muchos casos, también, de la presencia de elementos prosódicos, pausas, acento y entonación que actúan como organizadores del discurso en el modo oral y se dan en estrecha relación con el drama. En los últimos textos de Sarah Kane, más poemas y polifonías dramáticas que teatro al

uso, en los que cada palabra es escogida por su sonoridad y contribución al efecto rítmico del conjunto, tratar de mantener dichos elementos prosódicos en la traducción resulta, pues, vital.

Con todos estos elementos del texto dramático en mente, el traductor debe ser capaz de considerar los textos teatrales desde su carácter oral y señalar las marcas de oralidad en el texto traduciéndolas como tal. Es preciso recordar la dimensión oral de un lenguaje concebido para ser dicho por los actores y escuchado por los espectadores, o lo que es lo mismo, percibido por el oído en primer lugar con sus componentes fónicos de acento, entonación, cadencia o ritmo.

En este sentido, G. Wellwarth reconocía dos problemas fundamentales para el traductor, lograr *speakability o enunciabilidad*, es decir, que el texto traducido pueda ser enunciado con facilidad evitando asociaciones consonánticas extrañas o exceso de sibilantes que puedan entorpecer su enunciación oral y lo que él denomina *el estilo*, es decir, aquello que esconde la procedencia del texto y hace que una obra traducida suene como si hubiese sido escrita originalmente en dicha lengua (Wellwarth, 1981). Para que esto sea posible, el texto debe resultar natural y socialmente aceptable.

Como Pilar Ezpeleta Piorno recomienda, el objetivo ante la tarea de traducción ha de ser doble: “ser leales al autor, pero también, y fundamentalmente, al género” (Ezpeleta, 2007). Traducir la obra de Sarah Kane debe, por tanto, suponer la creación de un texto pensado para la representación que pueda sostenerse sobre un escenario con la misma veracidad y reflejo del lenguaje cotidiano que los textos de la autora poseen.

---

#### *Dificultades del proceso*

El recorrido por las complejidades de la traducción de las obras incluidas en este volumen aparece dividido en dos grupos que se corresponden con una primera etapa de creación que incluye *Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed* y un segundo grupo que recoge las dificultades halladas en sus dos últimos textos. Esta división responde a las características de las obras de la autora que permiten agrupar su trabajo en obras más cercanas a la convención y obras más poéticas, intimistas y experimentales.

El deseo de experimentación llevó a Sarah Kane a la reflexión cada vez más profunda sobre el lenguaje, la forma y los universales temáticos. Su preocupación por deconstruir el lenguaje hasta hallar la expresión mínima, la palabra perfecta, hace que el



proceso de traducción de su obra adquiriera un grado de complejidad para el que, en ocasiones, la respuesta no es del todo satisfactoria. Si en los tres primeros textos de la autora, las dificultades residen en los ajustes estructurales, la sintaxis o el registro, al enfrentarse a textos como *Crave* o *4.48 Psychosis*, los problemas nacen de la multiplicidad de sentidos, su forma poética y el trabajo de Sarah Kane sobre el ritmo y la aliteración.

La ausencia de marcas espaciales y temporales, de contexto situacional e incluso caracterización en los últimos trabajos complica la interpretación de las líneas del texto y su posterior traducción. Tanto *Crave* como *4.48 Psychosis* son textos a veces oscuros y herméticos cuyas claves de interpretación, en algunos casos, solo posee la autora.

---

#### Primera etapa

La división en escenas, la descripción del espacio y de los personajes, así como el uso de acotaciones hacen que *Blasted*, el primer trabajo de Sarah Kane, esté más apegado a la convención que los últimos trabajos de la autora. De hecho, pese a que el *realismo* estalla en la segunda parte de la obra y se exploran tanto el *surrealismo* como el *expresionismo*, existen en dicha obra elementos suficientes de apoyo a la hora de realizar la interpretación del sentido y la traducción. En *Blasted* el reto para el traductor se encuentra, quizás, en los términos propios del *slang*, el uso de regionalismos y expresiones idiomáticas. Similar es el panorama que encontramos en sus dos siguientes trabajos: *Phaedra's Love* y *Cleansed*.

Probablemente, *Phaedra's Love* sea la más convencional de las piezas de la dramaturga. Sarah Kane solía referirse a ella como su comedia y, ciertamente, se encuentra llena de pinceladas de ironía y humor que deben ser tenidas en cuenta en la traducción. En esta revisión que del mito de *Fedra* hace Sarah Kane, las líneas poéticas del delirio obsesivo de *Fedra* conviven con la crudeza y la síntesis del lenguaje de *Hipólito*. La traducción se enfrenta, así pues, a un lenguaje que combina, por un lado, las formas elevadas de la poesía y la lengua más vulgar y, por otro, la sintaxis reducida de *Hipólito* que obliga al traductor a buscar la mínima forma sostenible en castellano.

Si *Phaedra's Love* supone un estrechamiento de círculo del conflicto al trasladar la violencia exterior al ámbito familiar, *Cleansed*, tercer trabajo de la dramaturga, va a jugar, en cambio, con la violencia y el espacio metafóricos. Esta parábola sobre el amor

y la supervivencia bajo la represión y las experiencias extremas muestra cómo las condiciones límite pueden llegar a transformar los cuerpos, afectar a las emociones e, incluso, destruir el lenguaje, hecho que incide directamente en el texto y su traducción.

Aunque cada una de estas tres obras supone un paso más en la investigación formal de la autora en su camino hacia la identificación total de forma y sentido, todas ellas se encuadran dentro de la convención por su división en escenas, por la demarcación espacio-temporal de la obra y por la presencia de una caracterización clara. Elementos clave, todos ellos, para arrojar luz y guiar el proceso de traducción.

Uno de los primeros desafíos que el traductor encuentra a la hora de acometer la traducción tiene que ver con los títulos de las obras. En el caso de la primera obra de Sarah Kane, encontramos que su título “blasted” puede, en primer lugar, emplearse en el lenguaje vulgar con el significado de maldito o condenado. Pero “blasted” puede ser, también, participio del verbo *blast*, entre cuyas acepciones se encuentra dinamitar, devastar o reventar. Dicho significado tiene, en realidad, mucho que ver con lo que sucede en esta pieza en la que, tanto el espacio, como los personajes, son reventados literalmente por una bomba. “Blasted” puede hacer referencia, además, como en *Macbeth*, al paisaje inhóspito y asolado en el que se transforma el mundo para *Ian*, su personal “blasted heath”<sup>1</sup>; un verdadero infierno al que el término *blasted* vuelve a referirse en la obra de Milton *Paradise Lost*. Considerando todo lo anterior, cualquiera de estas acepciones del término *blasted* podrían ser aplicables a la obra, es más, podrían hacer alusión únicamente al personaje de *Ian*, a todos los personajes o incluso al espacio físico o interior de la obra. Por desgracia, no existe, sin embargo, en castellano, un único término que pueda integrar todas esas posibilidades de manera satisfactoria.

Una de las dificultades primeras a las que se enfrenta el traductor de estos textos dramáticos tiene, precisamente que ver con una de las propiedades definitorias del género: su carácter oral. Como todo texto dramático, las primeras obras de la autora participan de la oralidad, por lo que los diálogos de *Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed* reproducen el ritmo del habla cotidiana y están fuertemente marcados por la sintaxis recortada y la elipsis que caracterizan las conversaciones reales. Las repeticiones, las reelaboraciones y los titubeos, las *muletillas* que son propias del lenguaje oral, están presentes en el reflejo realista que del habla cotidiana hace la autora.

---

<sup>1</sup> “Why upon this blasted heath you stop our way with such prophetic greeting?” (*Macbeth*.I.3).

Los diálogos que en estas obras encontramos presentan, por un lado, marcas propias del lenguaje oral y, por otro, reflejan, además, la preocupación constante de Sarah Kane por el lenguaje y su formación en autores como Edward Bond, Harold Pinter y Caryl Churchill.

Tanto *Blasted*, como *Phaedra's Love* o *Cleansed* cuentan con un diálogo vivo que capta los matices y el funcionamiento del lenguaje oral cotidiano. En estos diálogos, es posible encontrar muchas de las características propias de la conversación oral. Así, puede observarse que abundan en ellos las interrupciones, marcadas con un guión:

**Phaedra :** *I-*  
*No. Thank you.*  
*The last time you-*  
*What you asked me*<sup>1</sup>.

las vacilaciones:

**Phaedra:** *Yes, yes, no, you're right, yes*<sup>2</sup>.

o las alteraciones en el orden de palabras:

**Man1:** *String him up, they should*<sup>3</sup>.

La traducción de un texto afectado por variaciones de orden y elipsis implica, en algunas circunstancias, realizar modificaciones en aras de facilitar la comprensión del texto. Hay momentos, no obstante, en los que esas formas tan reducidas no pueden subsistir en castellano sin provocar una extrañeza no buscada en el original, por lo que, puede hacerse necesario, en esos casos, incluir en la traducción parte de la información omitida:

**Theseus** *Show trial. Him in the dock (...)*<sup>4</sup>

**Teseo.** *Será un juicio espectáculo. Lo sentarán en el banquillo.*

Por lo general, el contexto ayuda a comprender el sentido de las formas reducidas, pero hay ocasiones en las que el castellano no permite mantener la forma

original o necesita completarla de algún modo para que aquello que resultaba claro para el hablante nativo siga siéndolo tras la traducción. Si consideramos el siguiente ejemplo:

**Robin** *Do you?*

**Grace** *Robin I*

**Robin** *Will you-*<sup>5</sup>

Podremos observar que, en castellano, se precisa la introducción de un verbo con carga semántica para poder incluir en la traducción toda la información temporal y modal que portan las formas *will* o *do*. Algo semejante sucede en el siguiente extracto de *Blasted*:

**Ian** *If I hurt you.*

**Cate** *Don't think you would.*

**Ian** *But if*<sup>6</sup>.

La expresión de la condición, aquí reducida a la forma *if*, aun siendo habitual en el inglés informal, causa extrañeza en castellano sin la introducción de la parte omitida.

La falta de auxiliares y pronombres en el texto puede, igualmente, llegar al punto de hacernos cuestionar si estamos o no ante estructuras personales e, incluso, hacernos dudar de a quién hacen referencia las frases. En dichas situaciones, no queda más remedio que tomar decisiones excluyentes.

En algunos casos, las frases del texto que quedan interrumpidas presentan términos que pueden tener varios significados posibles en castellano, por lo que la traducción se enfrenta a la dificultad de dirimir el sentido del término sin contar con el contexto más inmediato. Especialmente complicada resulta la traducción de verbos como *to be*, cuya doble significación como *ser* o *estar* genera ambigüedad en dichos casos.

**Soldado** *Close my eyes and think about her.*

*She's*

*She's*

*She's*

*She's*  
*She's*  
*She's*  
*She's*<sup>7</sup>

Si analizamos el ejemplo anteriormente citado, vemos que el hablante podría muy bien haber interrumpido su frase en el momento en que iba a transmitir que ella era, supongamos, muy guapa, algo que tendría sentido en el contexto puesto que el *Soldado* está recordándola mentalmente en ese momento. Sin embargo, el *Soldado* podría encontrarse, también, a punto de revelar algo de lo que nos informará líneas después: que ella está muerta. Por la repetición obsesiva de dicha información en el texto y el hecho de que la muerte de su novia se manifieste como un trauma no superado que persigue al *Soldado* en sus actos y palabras, la traducción de “she’s” como “ella está” es la que finalmente se ha incluido en este trabajo.

*Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed* reflejan el habla cotidiana, pero también evidencian el lenguaje de distintas esferas de la sociedad y variantes regionales. La traducción de dichas formas y registros puede verse obstaculizada de no existir una forma o variante equivalente en castellano. Este es el caso de “aye” en *Blasted*. *Aye* es una variante geográfica de *yes* que se utiliza en las regiones del norte de Inglaterra y Escocia. En castellano, no existe una afirmación diferente de *sí* propia de una región, por lo que esa traducción es la única posible. En ejemplos como este, la nota del traductor sirve de aclaración.

Las obras de Sarah Kane manifiestan a través del lenguaje la psicología de los personajes y los efectos de la emoción, las relaciones de poder o la violencia. En busca de la correspondencia absoluta entre forma y sentido que caracterizará su recorrido, Sarah Kane nos muestra un diálogo tenso, en ocasiones truncado, pero, por encima de todo, directo y violento por su crudeza y su falta de artificio para disfrazar la realidad. En los textos, la franqueza de *Hipólito* o el cinismo de *Ian* se reflejan en yuxtaposiciones y frases carentes de formas verbales, pronombres, artículos o nexos que dificultan la traducción al castellano.

**Hippolytus** (...) *Someone came round. Fat bird. Smelt funny*<sup>8</sup>

**Ian** *No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing*<sup>9</sup>.

En sus obras, Sarah Kane investiga la incapacidad del lenguaje para traducir la realidad o expresar el dolor en situaciones límite. A la expresión mínima y condensada del lenguaje, que en el caso de *Hipólito* o *Ian* muestra su visión desencantada del mundo, hay que sumarle, asimismo, la imposibilidad de algunos personajes para darle voz a la realidad cuando están superados por la emoción y lo extremo de los acontecimientos. La confusión mental de los personajes se manifiesta en el plano verbal y la sintaxis refleja su desorden. Los personajes de Sarah Kane no encuentran la forma, dudan, reelaboran.

Inmersos en circunstancias límite, los personajes, a menudo, hacen uso del lenguaje como demostración de fuerza y estatus de poder, por lo que el texto está aderezado con expresiones soeces, vulgarismos, así como juramentos y blasfemias varias.

Durante mucho tiempo, palabras como *fuck* o *cunt* estuvieron exiliadas de la escena inglesa. Los autores *in-yer-face*, en su intento de sacudir al espectador, llenaron, sin embargo, el escenario de fin de siglo de palabras malsonantes, blasfemias y tabúes. Parte de los mecanismos que Sarah Kane comparte con la escritura de mediados de los noventa tienen que ver, precisamente, con el uso de un lenguaje impactante. Significativo es, en este sentido, el hecho de que Sarah Kane haga a *Ian* pronunciar la palabra *cunt* once veces en una brevísima escena.

La dificultad a la hora de traducir estos insultos y expresiones propias del *slang* radica, la mayoría de las veces, en encontrar términos castellanos que puedan mantener la misma fuerza a la hora de reflejar el grado de vulgaridad o brutalidad de las palabras escogidas por la autora.

A la hora de enfrentar la traducción de esas formas vulgares, a veces, es preciso recurrir a la utilización de términos equivalentes, más que literales. Así, por ejemplo, en *Blasted*, encontramos el término *conker*, que es un insulto racista y despectivo hacia una persona de color que hace referencia a una castaña. En castellano, no existe, sin embargo, un insulto similar relativo a la raza y relacionado con un fruto, por lo que es necesario buscar equivalencias que respeten el carácter ofensivo de la palabra.

Especial complicación entraña la traducción de intensificadores vulgares comodín tales como *fuck* o *fucking*. El castellano no posee un único término que se

adapte a la versatilidad del término inglés, por consiguiente, es inevitable utilizar distintas variantes:

**Hippolytus:** (...) *What the fuck am I going to do with a bagatelle?*<sup>10</sup>

**Hipólito:** *¿Qué coño voy a hacer con una baratija?*

**Hippolytus:** (...) *Course they're fucking for me*<sup>11</sup>

**Hipólito:** *Por supuesto que son para mí, joder.*

La maestría de Sarah Kane con el lenguaje se manifiesta, también, en estos textos, aunque de una manera menos acusada que en las últimas obras de la autora, en la creación de ingeniosos juegos de palabras y dobles sentidos. En ocasiones, realizar la traducción implica perder la conexión sonora con otros términos o renunciar al doble sentido. La aliteración de una línea que como “Don’t get stroppy, Strophe” está al servicio de la ironía en *Phaedra’s Love* no se consigue mantener en la traducción al castellano: “No te pongas borde, Estrofa”. Lamentablemente, en estos casos en los que la traducción no logra mantener la misma fuerza que en el original, el verdadero potencial de las formas de origen debe ser aclarado en las notas de traducción. Dicha dificultad se verá cada vez más acentuada a medida que Sarah Kane se adentre en la experimentación formal y sus obras se transformen en poemas dramáticos como *Crave*.

---

#### *Última etapa*

Tras la escritura de *Cleansed*, la obra de Sarah Kane inicia una nueva etapa que busca una forma teatral cada vez más próxima al sentido y que experimenta con los límites de la teatralidad. Precisamente por ello, esta última etapa de la dramaturga incluye dos de sus textos más complejos, *Crave* y *4.48 Psychosis*. La forma dramática de estos textos se encamina hacia la poesía y la abstracción, lo que supone que ambos textos rompan con todo el *realismo*, abandonen el tratamiento convencional del conflicto, la división de actos y el tratamiento espacio-temporal.

El primero de ellos, *Crave*, adquiere prácticamente la forma de una polifonía musical en la que el drama está fuertemente marcado por el ritmo y la sonoridad. Pese a que, en la obra, el discurso se presenta dividido en varias voces, apenas existe

información suficiente en ella para dibujar unos personajes con claridad, ni saber por qué o a quién dirigen su discurso. Se desconoce, incluso, si los cuatro seres que coinciden en el escenario comparten el mismo espacio y el tiempo del discurso y, por tanto, si se pueden escuchar mutuamente o afectar. Estos aspectos han de influir necesariamente en la traducción, que dependerá, en gran parte, de los parámetros que, desde el inicio, se establezcan como ciertos.

El ser humano busca esquemas a los que agarrarse para construir la realidad y dar sentido a aquello que percibe, por lo que la ausencia de indicaciones escénicas en la obra o la reducción de los personajes a simples letras, deja tanto al traductor, como al espectador, a la intemperie de la desorientación. La dificultad de la traducción de *Crave* no queda ahí. En su afán de superación formal y avidez por explorar nuevos territorios, Sarah Kane pugnará por construir una obra en la que cada frase contribuya al ritmo de la composición y cada palabra sea escogida por su sonoridad de manera que encaje en la estructura con la precisión meticulosa de la musicalidad.

En una composición en la que cada palabra ha sido calibrada por su efecto y las frases quedan reducidas a lo sustancial, la traducción corre el peligro de ser tan sólo un pálido reflejo del original. Si se prima el significado en detrimento de la forma, sólo podrá apuntarse soslayadamente la poesía de un texto en el que Sarah Kane eleva la forma dramática a drama poético musical. Por ello, este trabajo de traducción ha intentado, en la medida de lo posible, respetar el efecto buscado por la autora. En aquellos casos en los que se disponía de una traducción cercana al sentido pero más fiel a la forma o la rima, se ha primado esta y se ha puntualizado el significado exacto en las notas de traducción.

Como ya sucediera con *Blasted*, una de las primeras frustraciones de la traducción de esta cuarta obra de Sarah Kane proviene del título de la obra, *Crave*, que hace referencia a la necesidad dañina por algo o alguien que raya la desesperación. Aunque *ansiar* es la opción que, probablemente, en castellano más se acerca al significado, esta parece que no termina de expresar ese sentimiento extremo y enfermizo al que se refiere el original. Mucho más cercano es, en ese sentido, la traducción que se le da en francés, *crever*, que juega con su semejanza sonora con el verbo morir.

Al margen del título, el principal problema que plantea la traducción de *Crave* es el de la polivalencia de sentido. Al desconocerse los detalles de los personajes o del contexto de enunciación y no existir una cronología temporal que guíe la traducción, el



único apoyo con el que cuenta el traductor es la palabra. El problema reside en que, en *Crave*, las palabras pueden adquirir distintos significados dependiendo de a qué estímulo previo respondan o a quién asignemos como interlocutor, sin olvidar que existe, además, la posibilidad de que los personajes no se vean afectados por las palabras y las acciones de los demás. Por todo ello, para enfrentar la traducción del texto, una de las primeras decisiones que se deben tomar es la de asignar las identidades correspondientes a cada letra y establecer su interlocutor.

Existen diversas posibilidades de interpretación al respecto que la propia autora no sólo no negó, sino que insistió en dejar abiertas. El deseo de Sarah Kane era que el sentido de la obra no fuera unívoco, sino que existieran múltiples posibilidades. En sus entrevistas ofreció, no obstante, algunas claves de interpretación. Para el personaje *A*, la dramaturga apuntó varias opciones, entre ellas, que este fuera autor, anticristo o maltratador. En el caso de *M*, *B* y *C* Sarah Kane sugirió que *M* podría ser *mother* (madre), *B boy* (chico) y *C child* (niña).

La interpretación del texto más extendida sostiene que entre ellos existe, además, un cruce de relaciones. *M* podría estar buscando tener un hijo de *B* y este, a su vez, manifestaría un alto grado de dependencia hacia *M*. Finalmente, la letra *A* correspondería a un hombre mayor que mantendría una relación desigual con la joven *C*.

Una vez establecidos hablantes e interlocutores, la traducción ha de enfrentarse al complejo trabajo sobre el ritmo y la sonoridad que realiza la autora en *Crave* y que implica adecuar el sentido a la forma exigida por el texto. Como ya se apuntara en los primeros textos, en *Crave* y *4.48 Psychosis* encontramos numerosos ejemplos de juegos de palabras, juegos sonoros e, incluso, rima que suponen un esfuerzo añadido para el traductor. En juegos como el propuesto por “A Stunned B Stoned”<sup>12</sup> la traducción solo puede mantener parcialmente la forma del original, pues conserva la rima, pero no la similitud sonora entre los dos términos.

En otras ocasiones, se hace preciso escoger entre mantener el juego sonoro del texto o primar el sentido de la traducción. En las siguientes líneas, por ejemplo, si se decidiera marcar el sonido de la risa, se perdería la referencia al ser masculino que tanto obsesiona a *M* en la obra. Una referencia importantísima para el sentido de la obra que justifica prescindir de la sonoridad y aclarar el efecto sonoro en nota:

**C** *Ha ha ha*  
**B** *Ho ho ho*  
**M** *He he he*<sup>13</sup>

Los juegos de palabras son, también, como en los textos anteriores, de difícil solución. Tanto en *Crave*, como en *4.48 Psychosis*, pueden encontrarse ejemplos como:

**A** *I fucking miss you.*  
(...)  
**B** *I miss fucking you*<sup>14</sup>.

Estas líneas juegan con la colocación de las palabras y la doble función de *fuck* como verbo de connotación sexual y *fuck* como intensificador. En castellano, sin embargo, no es posible utilizar una única palabra que pueda funcionar en ambas posiciones y sentidos.

Los *sponerisms* o trasposiciones deliberadas de sonidos ofrecen una complejidad similar. En *4.48 Psychosis* Sarah Kane juega, por ejemplo, con la expresión *falling between two stools*, quedarse entre dos aguas, y la transforma en “stalling between two fools”<sup>2</sup>. *Stall* hace referencia a los compartimentos en los que se guarda el ganado y, en concreto los caballos, de modo que permite a la autora continuar con el sentido de la línea anterior “a expressionist nag” sin perder el significado original de la expresión “falling between two stools”, como demuestra la línea siguiente “I have always walked free”. Desgraciadamente, no es posible reflejar dicho baile de letras y sentidos en la traducción.

La búsqueda de la mínima expresión formal que ya se intuía en los primeros trabajos de Sarah Kane alcanza en *Crave* su expresión más completa con la reducción de las frases a los componentes básicos y la eliminación total de auxiliares verbales, pronombres y artículos. La traducción de estas formas tan condensadas reviste gran dificultad, pues esas formas compuestas en inglés, con frecuencia corresponden a una única palabra en castellano y, por lo tanto, no reducible. A veces dicha reducción afecta al final de la frase debido a que el diálogo queda incompleto o el pensamiento es interrumpido. Este es el caso de: “I will grow older and I will, it will, something”. La

---

<sup>2</sup> Un caballo expresionista viejo/Apostado entre dos idiotas (*4.48 Psychosis*: 213).

oración, tal y como aparece en inglés, permite hacer referencia al estado futuro del hablante (I) o de alguna otra cosa (it, something). Sin embargo, en castellano, no hay manera de expresar el futuro sin incluir un verbo.

El reducir la expresión al esqueleto provoca, además, la existencia de múltiples posibilidades de interpretación. Las formas reducidas como, por ejemplo, la línea “bleeding” en *Crave*:

**A** *What do you want?*

**C** *To die.*

**B** *To sleep.*

**M** *No more.*

**A** *And the bus driver loses it, stops the bus in the middle of the road, climbs out of his cab, strips off his clothes and walks down the street, his cute little arse shining in the sun.*

**B** *I drink till I'm sick.*

**C** *Everywhere I go, I see him. I know the plates, I know the car, does he think I don't know?*

**A** *You're never as powerful as when you know you're powerless.*

**B** *I shake when I don't have it.*

**M** *Bleeding.*

**B** *Brain melts when I do*<sup>15</sup>

“Bleeding” puede hacer referencia a la forma verbal continua reducida (*I am*) *bleeding*, sangrando o puede estar sustantivada y hacer referencia a la frase que pronunció anteriormente *M*, que pudo no haberse terminado “No more” (*bleeding*) y que cobraría sentido basado en la angustia de *M* por ser madre y su desesperación ante el hecho de ser mayor y no tener ya más sangrados periódicos. Si, por el contrario, respondiera a la intervención inmediatamente anterior de *B* “I shake it when I don't have it”, la forma final sería otra.

Una vuelta de tuerca más a la hora de traducir *Crave* es el desconocimiento de si estamos ante una condensación extrema del significado o se trata de una construcción coral del sentido. En el ejemplo:

**B** *Let*  
**C** *Me*  
**M** *Go*<sup>16</sup>

si establecemos que las tres palabras constituyen una misma frase, el resultado sería “déjame ir”. Si se traducen como intervenciones individuales aisladas, podríamos interpretarlos como dos imperativos y el correspondiente a un nominativo en inglés que, por influencia del latín, tomaría la forma de acusativo.

La traducción de *Crave* presente en este trabajo parte de la premisa de la continuidad del discurso y la interrelación entre lo que dicen los personajes, puesto que además de construir líneas conjuntas, los personajes encadenan sus pensamientos, por lo que “déjame ir” ha sido la opción final. Como muestra el siguiente ejemplo, en casos como este, la puntuación puede servir también de guía para entender si se trata de una frase aislada o es parte de un discurso mayor.

**C** *I hate you,*  
**B** *I need you,*  
**M** *need more,*  
**C** *need change*<sup>17</sup>.

La continuidad del discurso es clave, pues, a la hora de la toma de decisiones, pues la traducción de un término puede afectar al texto posterior. Este es el caso de “one touch record” que se refiere a registrar sonido con un dispositivo electrónico que permite grabar con solo apretar un botón, con un solo *click*. Si lo tradujéramos como grabar con un solo click, que está próximo a la idea original, no podríamos mantener el juego que a lo largo de todo el texto se va construyendo con esa expresión o parte de ella, pues la palabra *touch* se repite una y otra vez desvelando, precisamente, en los personajes el anhelo del contacto.

*Crave* y *4.48 Psychosis* están repletos de citas y referencias literarias o bíblicas. Algunas aparecen, incluso, reflejando la tipografía y el idioma original. La traducción presentada en este trabajo recoge la forma y el idioma exacto propuestos por la autora. Cuando se trata de citas bíblicas y oraciones religiosas, se ha optado por incluir la

traducción oficial en castellano de la *Biblia* y las plegarias tal y como las conocemos y no su traducción literal, por entender que han de ser reconocibles y familiares para el espectador.

En ocasiones, es el propio contexto sociocultural de la lengua de origen o de la lengua de destino lo que origina la dificultad en la traducción. El desconocimiento de determinados aspectos de la cultura puede hacer que un término no se traduzca correctamente o provocar interferencias no deseadas. Así, la línea “I searched for you, all over the city” debería traducirse por “Te busqué por toda la ciudad”, sin embargo, el hecho de que corresponda a la letra de una canción muy popular que, de pronunciarse, distraería por completo la atención del espectador del sentido buscado por la autora hizo que, en este trabajo, se propusiera una forma verbal diferente que transmitiera la misma temporalidad sin crear la interferencia: “te estuve buscando”.

Si la condensación formal de *Crave* ya complicaba la traducción de las formas reducidas, la existencia en *4.48 Psychosis* de listados de palabras aisladas de un contexto incrementa la dificultad para reconocer incluso la categoría de las mismas. Ante palabras aisladas como las siguientes:

*Flash flicker slash burn wring press dab slash*<sup>18</sup>

Resulta difícil saber si se trata de sustantivos o verbos y, por tanto, la decisión que se tome al respecto afectará a la traducción.

*4.48 Psychosis*, como *Crave* antes que ella, está lleno de lenguaje elevado procedente de citas bíblicas y literarias. Formalmente, *4.48 Psychosis* es un poema en verso libre cuyo cuidadoso trabajo con el ritmo y el sonido hace que, en aquellos casos en los que aparece rima en el texto, el objetivo de esta traducción haya sido respetar, en la medida de lo posible, la forma del original primándola sobre la precisión del significado.

*A scall on my skin, a seethe in my heart*  
*A blanket of roaches on which we dance*<sup>19</sup>

*Tiña en mi piel, hervor en el alma*  
*un manto de cucarachas sobre el que se baila*

El último texto de la autora, *4.48 Psychosis* supone todo un reto para el traductor. La obra, compuesta de lo que Sarah Kane calificó como “bewildered fragments”, combina desde retazos de diálogos, hasta informes y prescripciones médicas pasando por extractos de libros de autoayuda y ejercicios de terapia psicológica. *4.48 Psychosis* parece encarnar la idea defendida por Patrice Pavis de que la tendencia actual de la escritura dramática reivindica cualquier texto como punto de partida para la composición del texto espectacular. Al decir de Pavis, lo que antes circulaba como una broma entre los teatristas, la puesta en escena de la guía telefónica, ahora no parece una empresa imposible y lo que es más significativo aún, no parece una empresa vana (Pavis, 1984).

*4.48 Psychosis* explora, efectivamente, los límites de lo teatral. Es un texto caleidoscópico sin claves de caracterización ni contexto espacial, temporal o situacional. Si analizamos la obra como proceso de comunicación, esta carece de información sobre el emisor y el receptor y el mensaje aparece continuamente interrumpido por recuerdos, fragmentos deshilachados de libros, confesiones, terapias....En una palabra, interferencias.

Finalmente, los textos de Sarah Kane y, en especial, en su última etapa, se encuentran llenos de resonancias autobiográficas y guiños a sus trabajos anteriores. *Crave* y *4.48 Psychosis* aluden, en ocasiones, a la experiencia más personal de la autora, por lo que encontramos elementos que sólo ella podría explicar, como el número “199714424”. En esos casos, se ha intentado aportar en nota toda la información que podría arrojar algo de luz sobre el sentido, pues se trata, como la propia autora reconoce, de una iconografía privada que no podemos desentrañar:

*A private iconography which I cannot decipher*<sup>20</sup>

Como se ha podido apreciar en este apartado, la traducción teatral entraña dificultades que tienen que ver, por una parte, con el hecho de participar los textos dramáticos de lo literario y, por otra, por estar concebidos para la representación y, por tanto, incluir las indicaciones necesarias para su puesta en escena. Afectado por las marcas de la oralidad, el texto teatral presenta, además, singularidades en su sintaxis, en su dependencia del contexto extralingüístico, en su carácter recurrente y su apoyo en elementos prosódicos que deben ser consideradas en la traducción. Finalmente, puesto que se trata de textos teatrales y, por consiguiente, pensados para la representación, el texto resultante debe poder ser enunciado con facilidad y alcanzar sobre la escena veracidad.

A la hora de enfrentar las dificultades surgidas a lo largo del proceso de traducción de la obra dramática de Sarah Kane que tienen que ver, como se ha observado en esta sección, con la multiplicidad de sentidos, la reducción lingüística, el ritmo o la ausencia de contexto, en todo momento se ha intentado conjugar la intención estilística de la autora y el sentido obedeciendo, no solo al rigor lingüístico, sino también a las exigencias de un texto que debe funcionar adecuadamente sobre un escenario.

- 
- <sup>1</sup> (*Phaedra's Love*: 76).  
<sup>2</sup> (*Phaedra's Love*: 73).  
<sup>3</sup> (*Phaedra's Love*: 98).  
<sup>4</sup> (*Phaedra's Love*: 99).  
<sup>5</sup> (*Cleansed*: 127).  
<sup>6</sup> (*Blasted*: 20).  
<sup>7</sup> (*Blasted*: 42).  
<sup>8</sup> (*Phaedra's Love*: 76).  
<sup>9</sup> (*Blasted*: 55).  
<sup>10</sup> (*Phaedra's Love*: 75).  
<sup>11</sup> (*Phaedra's Love*: 75).  
<sup>12</sup> (*Crave*: 160).  
<sup>13</sup> (*Crave*: 185).  
<sup>14</sup> (*Crave*: 177-178).  
<sup>15</sup> (*Crave*: 159).  
<sup>16</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>17</sup> (*Crave*: 190).  
<sup>18</sup> (*4.48 Psychosis*: 231).  
<sup>19</sup> (*4.48 Psychosis*: 228).  
<sup>20</sup> (*Crave*: 183).



O  
b  
r  
a  
  
d  
e  
  
S  
a  
r  
a  
h  
  
K  
a  
n  
e



B  
l  
a  
s  
t  
e  
d

*Blasted*

Autora  
Sarah Kane

*Devastado*

Traducción

M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez

For Vincent O'Connell, with thanks.

### **Author's note**

Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.

A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue.

Words in square brackets [ ] are not spoken, but have been included in the text to clarify meaning.

Stage directions in brackets () function as lines.

Para Vincent O'Connell, con gratitud.

### **Nota de la autora**

La puntuación sirve para indicar la forma de hablar, no para ajustarse a las reglas gramaticales.

Una barra (/) marca el punto de interrupción en los diálogos superpuestos.

Las palabras entre corchetes [ ] no se pronuncian, pero se han incluido en el texto para aclarar el significado.

Las direcciones escénicas entre paréntesis () funcionan como líneas.

## Scene One

*A very expensive hotel room in Leeds — the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.*

*There is a large double bed.*

*A mini-bar and champagne on ice.*

*A telephone.*

*A large bouquet of flowers.*

*Two doors — one is the entrance from the corridor, the other leads off to the bathroom.*

*Two people enter — **Ian** and **Cate**.*

**Ian** is 45, Welsh born but lived in Leeds much of his life and picked up the accent.

**Cate** is 21, a lower-middle-class Southerner with a south London accent and a stutter when under stress.

*They enter.*

**Cate** stops at the door, amazed at the classiness of the room. **Ian** comes in, throws a small pile of newspapers on the bed, goes straight to the mini-bar and pours himself a large gin.

*He looks briefly out of the window at the street, then turns back to the room.*

**Ian** I've shat in better places than this.

*(He gulps down the gin.)*

I stink.

You want a bath?

**Cate** *(Shakes her head.)*

**Ian** goes into the bathroom and we hear him run the water. He comes back in with only a towel around his waist and a revolver in his hand. He checks it is loaded and puts it under his pillow.

**Ian** Tip that wog when he brings up the sandwiches.

*He leaves fifty pence and goes into the bathroom.*

**Cate** comes further into the room.

*She puts her bag down and bounces on the bed.*

*She goes around the room, looking in every drawer, touching everything.*

*She smells the flowers and smiles.*

**Cate** Lovely.

**Ian** comes back in, hair wet, towel around his waist, drying himself off.



## Escena uno

*Una habitación de hotel muy cara en Leeds<sup>1</sup> — de esas que son tan caras que podrían estar en cualquier parte del mundo.*

*Hay una cama grande de matrimonio.*

*Un minibar y champán metido en hielo.*

*Un teléfono.*

*Un ramo de flores grande.*

*Dos puertas — una, es la entrada desde el pasillo, la otra, conduce al baño.*

*Entran dos personas — Ian y Cate.*

**Ian** *tiene 45 años, galés de nacimiento, pero ha pasado gran parte de su vida en Leeds y se le ha pegado el acento.*

**Cate** *tiene 21 años, del sur, de clase media baja. Tiene acento del sur de Londres y tartamudea cuando está bajo tensión.*

*Entran.*

**Cate** *se detiene en la puerta, asombrada por la elegancia de la habitación. Ian entra, tira un pequeño montón de periódicos sobre la cama, va directo al minibar y se sirve un vaso grande de ginebra.*

*Echa un vistazo rápido a la calle desde la ventana, luego se vuelve a la habitación.*

**Ian** He cagado en sitios mejores que éste.

*(Se bebe la ginebra de un trago).*

Apesto.

¿Quieres un baño?

**Cate** *(Niega con la cabeza).*

**Ian** *entra en el baño y le oímos dejar correr el agua. Regresa llevando tan sólo una toalla a la cintura y un revólver en la mano. Comprueba que está cargado y lo coloca bajo su almohada.*

**Ian** Dale propina a ese negro<sup>2</sup> cuando suba los sándwiches.

*Deja cincuenta peniques y se mete en el baño.*

**Cate** *se adentra un poco más en la habitación.*

*Deja su bolso y se sienta botando sobre la cama.*

*Da una vuelta por la habitación, mirando en cada cajón, tocándolo todo.*

*Huele las flores y sonríe.*

**Cate** Precioso.

**Ian** *regresa a la habitación, con el pelo mojado, toalla alrededor de la cintura, secándose.*

---

<sup>1</sup> Importante centro metropolitano de West Yorkshire, al norte de Inglaterra. En la actualidad es, después de Londres, el mayor centro financiero del país.

<sup>2</sup> Wog es un término ofensivo hacia una persona de color.

*He stops and looks at Cate who is sucking her thumb.*

*He goes back in the bathroom where he dresses.*

*We hear him coughing terribly in the bathroom.*

*He spits in the sink and re-enters.*

**Cate** You all right?

**Ian** It's nothing.

*He pours himself another gin, this time with ice and tonic, and sips it at a more normal pace.*

*He collects his gun and puts it in his under-arm holster.*

*He smiles at Cate.*

**Ian** I'm glad you've come. Didn't think you would.

*(He offers her champagne.)*

**Cate** *(Shakes her head.)*

I was worried.

**Ian** This? *(He indicates his chest.)*

Don't matter.

**Cate** I didn't mean that. You sounded unhappy.

**Ian** *(Pops the champagne. He pours them both a glass.)*

**Cate** What we celebrating?

**Ian** *(Doesn't answer. He goes to the window and looks out.)*

Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over.

**Cate** You shouldn't call them that.

**Ian** Why not?

**Cate** It's not very nice.

**Ian** You a nigger-lover?

**Cate** Ian, don't.

**Ian** You like our coloured brethren?

**Cate** Don't mind them.

**Ian** Grow up.

**Cate** There's Indians at the day centre where my brother goes. They're really polite.

**Ian** So they should be.

**Cate** He's friends with some of them.

**Ian** Retard, isn't he?

**Cate** No, he's got learning difficulties.

**Ian** Aye. Spaz.

**Cate** No he's not.

**Ian** Glad my son's not a Joey.

*Se detiene y mira a Cate que se está chupando el pulgar.*

*Vuelve al baño, donde se viste.*

*Le oímos toser espantosamente en el baño.*

*Escupe en el lavabo y vuelve a entrar.*

**Cate** ¿Estás bien?

**Ian** No es nada.

*Se sirve otra ginebra, esta vez con tónica y hielo y se la bebe a un ritmo más normal.*

*Coge la pistola y se la guarda en la funda bajo el brazo.*

*Sonríe a Cate.*

**Ian** Me alegra que hayas venido. No pensaba que ibas a venir.

*(Le ofrece champán).*

**Cate** *(Niega con la cabeza).*

Estaba preocupada.

**Ian** ¿Por esto? *(Se señala el pecho).*

No importa.

**Cate** No me refería a eso. Parecías triste.

**Ian** *(Descorcha el champán. Sirve dos vasos).*

**Cate** ¿Qué celebramos?

**Ian** *(No responde. Va a la ventana y mira fuera).*

Odio esta ciudad. Apesta. Negros y pakis<sup>3</sup> invadiéndolo todo.

**Cate** No deberías llamarles eso.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** No está bien.

**Ian** ¿Te gustan los negros?

**Cate** Ian, no.

**Ian** ¿Te gustan nuestros hermanos de color?

**Cate** Me dan igual.

**Ian** Crece.

**Cate** Hay indios en el centro de día donde va mi hermano. Son muy educados.

**Ian** Como debe ser.

**Cate** Es amigo de algunos.

**Ian** Es retrasado, ¿no?

**Cate** No, tiene dificultades de aprendizaje.

**Ian** Sí<sup>4</sup>. Subnormal<sup>5</sup>.

**Cate** No, no lo es.

**Ian** Menos mal que mi hijo no es un mongol<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Término ofensivo para referirse a un inmigrante paquistaní.

<sup>4</sup> Forma regional equivalente a *yes* propia de Escocia y del norte de Inglaterra.

<sup>5</sup> Término despectivo para designar a alguien que padece algún trastorno cerebral o retraso mental.

<sup>6</sup> Término despectivo para designar a alguien que padece algún trastorno cerebral o retraso mental.

**Cate** Don't c — call him that.

**Ian** Your mother I feel sorry for. Two of you like it.

**Cate** Like wh — what?

**Ian** *(Looks at her, deciding whether or not to continue. He decides against it.)*  
You know I love you.

**Cate** *(Smiles a big smile, friendly and non-sexual.)*

**Ian** Don't want you ever to leave.

**Cate** I'm here for the night.

**Ian** *(Drinks.)*  
Sweating again. Stink. You ever thought of getting married?

**Cate** Who'd marry me?

**Ian** I would.

**Cate** I couldn't.

**Ian** You don't love me. I don't blame you, I wouldn't.

**Cate** I couldn't leave Mum.

**Ian** Have to one day.

**Cate** Why?

**Ian** *(Opens his mouth to answer but can't think of one.)*  
*There is a knock at the door.*  
**Ian** starts, and **Cate** goes to answer it.

**Ian** Don't.

**Cate** Why not?

**Ian** I said.  
*He takes his gun from the holster and goes to the door.*  
*He listens.*  
*Nothing.*

**Cate** *(Giggles.)*

**Ian** Shh.  
*He listens.*  
*Still nothing.*

**Ian** Probably the wog with the sarnies. Open it.  
**Cate** opens the door.  
*There's no one there, just a tray of sandwiches on the floor.*  
*She brings them in and examines them.*

**Cate** Ham. Don't believe it.

**Ian** *(Takes a sandwich and eats it.)*  
Champagne?

**Cate** *(Shakes her head.)*

**Ian** Got something against ham?

**Cate** Dead meat. Blood. Can't eat an animal.

**Ian** No one would know.

**Cate** No, I can't, I actually can't, I'd puke all over the place.

**Cate** No l — le llames eso.

**Ian** Lo siento por tu madre. Dos así.

**Cate** ¿Así c — cómo?

**Ian** *(La mira, decidiendo si seguir o no. Decide no hacerlo).*  
Ya sabes que te quiero.

**Cate** *(Esboza una gran sonrisa, amable y nada sexual).*

**Ian** No quiero que te marches nunca.

**Cate** Solo he venido a pasar la noche.

**Ian** *(Bebe).*  
Estoy sudando otra vez. Apesto. ¿Alguna vez has pensado en casarte?

**Cate** ¿Quién iba a casarse conmigo?

**Ian** Yo.

**Cate** No podría.

**Ian** No me quieres. No te culpo, yo no me querría.

**Cate** No podría dejar a mamá.

**Ian** Algún día tendrás que hacerlo.

**Cate** ¿Por qué?

**Ian** *(Abre la boca para contestar pero no se le ocurre nada).*  
*Llaman a la puerta.*  
**Ian se sobresalta y Cate va a abrir.**

**Ian** No.

**Cate** ¿Por qué no?

**Ian** Ya te lo dije.  
*Saca la pistola de la funda y va hacia la puerta.*  
*Escucha.*  
*Nada.*

**Cate** *(Se ríe tontamente).*

**Ian** Shh.  
*Escucha.*  
*Todavía nada.*

**Ian** Seguramente es el negro con los bocatas. Abre.

**Cate abre la puerta.**  
*No hay nadie fuera, sólo una bandeja con sándwiches en el suelo.*  
*Los mete dentro y los examina.*

**Cate** Jamón. No me lo puedo creer.

**Ian** *(Coge un sándwich y se lo come).*  
¿Champán?

**Cate** *(Niega con la cabeza).*

**Ian** ¿Tienes algo en contra del jamón?

**Cate** Carne muerta. Sangre. No puedo comer un animal.

**Ian** Nadie iba a enterarse.

**Cate** No, no puedo, de verdad que no puedo, vomitaría por todo el cuarto.

**Ian** It's only a pig.

**Cate** I'm hungry.

**Ian** Have one of these.

**Cate** I CAN'T.

**Ian** I'll take you out for an Indian.

Jesus, what's this? Cheese.

**Cate beams.**

*She separates the cheese sandwiches from the ham ones, and eats.*

**Ian watches her.**

**Ian** Don't like your clothes.

**Cate** *(Looks down at her clothes.)*

**Ian** You look like a lesbos.

**Cate** What's that?

**Ian** Don't look very sexy, that's all.

**Cate** Oh.

*(She continues to eat.)*

Don't like your clothes either.

**Ian** *(Looks down at his clothes. Then gets up, takes them all off and stands in front of her, naked.)*

Put your mouth on me.

**Cate** *(Stares. Then bursts out laughing.)*

**Ian** No?

Fine.

Because I stink?

**Cate** *(Laughs even more.)*

**Ian attempts to dress, but fumbles with embarrassment.**

*He gathers his clothes and goes into the bathroom where he dresses.*

**Cate eats, and giggles over the sandwiches.**

**Ian returns, fully dressed.**

*He picks up his gun, unloads and reloads it.*

**Ian** You got a job yet?

**Cate** No.

**Ian** Still screwing the taxpayer.

**Cate** Mum gives me money.

**Ian** When are you going to stand on your own feet?

**Cate** I've applied for a job at an advertising agency.

**Ian** *(Laughs genuinely.)*

No chance.

**Cate** Why not?

**Ian** Solo es un cerdo.

**Cate** Tengo hambre.

**Ian** Come uno de estos.

**Cate** NO PUEDO.

**Ian** Te llevaré a un indio a cenar.  
Dios, ¿Qué es esto? Queso.

**Cate** *sonríe de oreja a oreja.*  
*Separa los sándwiches de queso de los de jamón, y come.*

**Ian** *la mira.*

**Ian** No me gusta tu ropa.

**Cate** *(Se mira la ropa).*

**Ian** Pareces una lesbi<sup>7</sup>.

**Cate** ¿Eso qué es?

**Ian** No estás muy sexy, eso es todo.

**Cate** Ah.  
*(Sigue comiendo).*  
A mí tampoco me gusta tu ropa.

**Ian** *(Se mira la ropa. Entonces se levanta, se la quita toda y se pone de pie delante de ella, desnudo).*  
Cómemela.

**Cate** *(Le mira fijamente. Luego estalla en carcajadas).*

**Ian** ¿No?  
Bien.  
¿Porque apesto?

**Cate** *(Se ríe todavía más).*

**Ian** *intenta vestirse pero lo hace torpemente por la vergüenza.*  
*Coge la ropa y se mete en el baño, donde se viste.*

**Cate** *come y ríe tontamente mientras se toma los sándwiches.*

**Ian** *regresa, completamente vestido.*  
*Coge su pistola, la vacía y la recarga.*

**Ian** ¿Ya tienes trabajo?

**Cate** No.

**Ian** Sigues exprimiendo al contribuyente.

**Cate** Mamá me da dinero.

**Ian** ¿Cuándo vas a valerte por ti misma?

**Cate** He solicitado un trabajo en una empresa de publicidad.

**Ian** *(Se ríe sinceramente).*  
No tienes nada que hacer.

**Cate** ¿Por qué no?

---

<sup>7</sup> Término ofensivo para referirse a una mujer lesbiana.

**Ian**     *(Stops laughing and looks at her.)*  
           Cate. You're stupid. You're never going to get a job.

**Cate**    I am. I am not.

**Ian**     See.

**Cate**    St — Stop it. You're doing it deliberately.

**Ian**     Doing what?

**Cate**    C — Confusing me.

**Ian**     No, I'm talking, you're just too thick to understand.

**Cate**    I am not, I am not.

**Cate** *begins to tremble. Ian is laughing.*

**Cate** *faints.*

**Ian** *stops laughing and stares at her motionless body.*

**Ian**     Cate?  
           *(He turns her over and lifts up her eyelids. He doesn't know what to do. He gets a glass of gin and dabs some on her face.)*

**Cate**    *(Sits bolt upright, eyes open but still unconscious.)*

**Ian**     Fucking Jesus.

**Cate**    *(Bursts out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably.)*

**Ian**     Stop fucking about.

**Cate**    *(Collapses again and lies still.)*

**Ian** *stands by helplessly.*

*After a few moments, Cate comes round as if waking up in the morning.*

**Ian**     What the Christ was that?

**Cate**    Have to tell her.

**Ian**     Cate?

**Cate**    She's in danger.  
           *(She closes her eyes and slowly comes back to normal. She looks to Ian and smiles.)*

**Ian**     What now?

**Cate**    Did I faint?

**Ian**     That was real?

**Cate**    Happens all the time.

**Ian**     What, fits?

**Cate**    Since Dad came back.

**Ian**     Does it hurt?

**Cate**    I'll grow out of it the doctor says.

**Ian**     How do you feel?

**Cate**    *(Smiles.)*

**Ian**     Thought you were dead.

**Cate**    [I] Suppose that's what it's like.

**Ian**     Don't do it again, fucking scared me.



**Ian**     *(Deja de reírse y la mira).*  
           Cate. Eres lela. Nunca vas a conseguir trabajo.

**Cate**    Yo no. No lo soy.

**Ian**     Ya lo veo.

**Cate**    Pa — para. Lo estás haciendo aposta.

**Ian**     ¿Haciendo qué?

**Cate**    C — confundirme.

**Ian**     No, sólo estoy hablando, tú eres demasiado corta para entenderlo.

**Cate**    No lo soy, no lo soy.

**Cate** empieza a temblar. **Ian** se ríe.

**Cate** se desmaya.

**Ian** deja de reírse y se queda mirando su cuerpo inmóvil.

**Ian**     ¿Cate?  
           *(Le da la vuelta y le levanta los párpados. No sabe qué hacer. Coge un vaso de ginebra y le salpica un poco por la cara).*

**Cate**    *(Se sienta de golpe, con los ojos abiertos pero todavía inconsciente).*

**Ian**     Me cago en Dios.

**Cate**    *(Estalla en carcajadas, de forma antinatural, histérica, incontrolada.).*

**Ian**     Deja de hacer el gilipollas.

**Cate**    *(Se desmaya de nuevo y se queda inmóvil).*

**Ian** se queda observando impotente.

*Después de unos minutos, Cate vuelve en sí, igual que si estuviera despertándose por la mañana.*

**Ian**     ¿Qué coño ha sido eso?

**Cate**    Tengo que avisarla.

**Ian**     ¿Cate?

**Cate**    Está en peligro.  
           *(Cierra los ojos y lentamente vuelve a la normalidad. Mira a Ian y sonríe).*

**Ian**     ¿Y ahora qué?

**Cate**    ¿Me he desmayado?

**Ian**     ¿Ha sido de verdad?

**Cate**    Me pasa todo el rato.

**Ian**     ¿El qué, ataques?

**Cate**    Desde que volvió papá.

**Ian**     ¿Duele?

**Cate**    El médico dice que se me pasará con el tiempo.

**Ian**     ¿Cómo te encuentras?

**Cate**    *(Sonríe).*

**Ian**     Creía que estabas muerta.

**Cate**    [Yo] Supongo que se parece a eso.

**Ian**     No vuelvas a hacerlo, me has asustado, joder.

**Cate** Don't know much about it, I just go. Feels like I'm away for minutes or months sometimes, then I come back just where I was.

**Ian** It's terrible.

**Cate** I didn't go far.

**Ian** What if you didn't come round?

**Cate** Wouldn't know. I'd stay there.

**Ian** Can't stand it.  
*(He goes to the mini-bar and pours himself another large gin and lights a cigarette.)*

**Cate** What?

**Ian** Death. Not being.

**Cate** You fall asleep and then you wake up.

**Ian** How do you know?

**Cate** Why don't you give up smoking?

**Ian** *(Laughs.)*

**Cate** You should. They'll make you ill.

**Ian** Too late for that.

**Cate** Whenever I think of you it's with a cigarette and a gin.

**Ian** Good.

**Cate** They make your clothes smell.

**Ian** Don't forget my breath.

**Cate** Imagine what your lungs must look like.

**Ian** Don't need to imagine. I've seen.

**Cate** When?

**Ian** Last year. When I came round, surgeon brought in this lump of rotting pork, stank. My lung.

**Cate** He took it out?

**Ian** Other one's the same now.

**Cate** But you'll die.

**Ian** Aye.

**Cate** Please stop smoking.

**Ian** Won't make any difference.

**Cate** Can't they do something?

**Ian** No. It's not like your brother, look after him he'll be all right.

**Cate** They die young.

**Ian** I'm fucked.

**Cate** Can't you get a transplant?

**Ian** Don't be stupid. They give them to people with a life. Kids.

**Cate** People die in accidents all the time, they must have some spare.

**Ian** Why? What for? Keep me alive to die of cirrhosis in three months' time.

**Cate** No sé mucho sobre esto, yo simplemente me voy. Es como si estuviera fuera durante minutos o meses a veces, luego vuelvo justo donde estaba.

**Ian** Es horrible.

**Cate** No me fui lejos.

**Ian** ¿Y si no te despertaras?

**Cate** No lo sabría. Seguiría allí.

**Ian** No lo soporto.  
*(Va al minibar, se sirve otro vaso grande de ginebra y enciende un cigarro).*

**Cate** ¿El qué?

**Ian** La muerte. No existir.

**Cate** Te duermes y luego te despiertas.

**Ian** ¿Cómo lo sabes?

**Cate** ¿Por qué no dejas de fumar?

**Ian** *(Se ríe).*

**Cate** Deberías. Te pondrás enfermo.

**Ian** Demasiado tarde para eso.

**Cate** Siempre que pienso en ti es con un cigarro y una ginebra.

**Ian** Bien.

**Cate** Hace que te huela la ropa.

**Ian** No te olvides de mi aliento.

**Cate** Imagina cómo deben de estar tus pulmones.

**Ian** No tengo que imaginármelo. Lo he visto.

**Cate** ¿Cuándo?

**Ian** El año pasado. Cuando desperté, el cirujano vino con un trozo de cerdo podrido, apestaba. Mi pulmón.

**Cate** ¿Te lo extirpó?

**Ian** El otro está igual ahora.

**Cate** Pero te morirás.

**Ian** Sí.

**Cate** Deja de fumar por favor.

**Ian** No cambiaría nada.

**Cate** ¿No pueden hacer nada?

**Ian** No. No es como lo de tu hermano, que si le cuidas estará bien.

**Cate** Se mueren pronto.

**Ian** Estoy jodido.

**Cate** ¿No pueden hacerte un trasplante?

**Ian** No seas lela. Se los dan a gente con una vida por delante. Niños.

**Cate** La gente se muere en accidentes a todas horas, tienen que tener alguno de sobra.

**Ian** ¿Por qué? ¿Para qué? Mantenerme con vida para que me muera de cirrosis a los tres meses.

**Cate** You're making it worse, speeding it up.

**Ian** Enjoy myself while I'm here.

*(He inhales deeply on his cigarette and swallows the last of the gin neat.)*

[I'll] Call that conk, get some more sent up.

**Cate** *(Shakes.)*

**Ian** Wonder if the conker understands English.

*He notices Cate distress and cuddles her.*

*He kisses her.*

*She pulls away and wipes her mouth.*

**Cate** Don't put your tongue in, I don't like it.

**Ian** Sorry.

*The telephone rings loudly. Ian starts, then answers it.*

**Ian** Hello?

**Cate** Who is it?

**Ian** *(Covers the mouthpiece.)* Shh.

*(Into the mouthpiece.)* Got it here.

*(He takes a notebook from the pile of newspapers and dictates down the phone.)*

A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S — C — R — A — C — E, in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands bound behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha comma, a beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A levels last year point. Samantha's heartbroken mum said yesterday colon quoting, we pray the police will come up with something dash, anything comma, soon point still quoting. The sooner this lunatic is brought to justice the better point end quote new par. The Foreign Office warned tourists Down Under to take extra care point. A spokesman said colon quoting, common sense is the best rule point end quote, copy ends.

**Cate** Tú lo estás empeorando, lo aceleras.  
**Ian** Disfruto mientras puedo.  
*(Aspira el cigarro profundamente y se bebe el resto de la ginebra a palo seco).*  
 Voy a avisar a ese negrata<sup>8</sup> que nos suban más.  
**Cate** *(Tiembla).*  
**Ian** Me pregunto si el conguito<sup>9</sup> entenderá el inglés.  
*Se da cuenta de la angustia de Cate y la abraza.*  
*La besa.*  
*Ella le aparta y se limpia la boca.*  
**Cate** No me metas la lengua, no me gusta.  
**Ian** Lo siento.  
*El teléfono suena muy fuerte. Ian se sobresalta, después lo coge.*  
**Ian** ¿Sí?  
**Cate** ¿Quién es?  
**Ian** *(Tapa el auricular).* Shh.  
*(Al teléfono).* Lo tengo aquí.  
*(Coge su libreta de entre la pila de periódicos y dicta por teléfono).*

Un asesino en serie mató brutalmente a la turista británica Samantha Scrace, S — C — R — A — C — E, en un ritual de asesinato enfermizo, coma, reveló ayer la policía punto nuevo párrafo. La risueña joven de Leeds de diecinueve años estaba entre las siete víctimas que se encontraron enterradas en tumbas triangulares idénticas en un bosque apartado de Nueva Zelanda punto nuevo párrafo. Cada una había sido apuñalada más de veinte veces y colocada bocabajo coma, con las manos atadas a la espalda punto nuevo párrafo. Mayúsculas, las cenizas halladas en el lugar revelaron que el maniaco se había quedado después a hacerse la comida, fin de mayúsculas punto nuevo párrafo. Samantha coma, una hermosa pelirroja con sueños de convertirse en modelo coma, estaba haciendo el viaje de su vida tras terminar la selectividad<sup>10</sup> el año pasado punto. Su desconsolada madre dijo ayer coma citando, rezamos para que la policía encuentre algo guión, cualquier cosa coma, pronto todavía citando. Cuanto antes sea puesto en manos de la justicia este lunático mejor punto fin de la cita nuevo párrafo. El Ministerio de Asuntos Exteriores advirtió a los turistas en Nueva Zelanda<sup>11</sup> que extremaran

<sup>8</sup> Término insultante hacia una persona de color.

<sup>9</sup> Término ofensivo hacia una persona de color.

<sup>10</sup> Al terminar la educación secundaria obligatoria, los estudiantes de Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte pueden estudiar otros dos años más para preparar dos o tres asignaturas y examinarse de ellas a los 18 años para acceder a la universidad. Estos exámenes se conocen con el nombre de *A levels* o *Advanced levels*.

<sup>11</sup> *Down Under* es una forma coloquial de referirse a Australia y Nueva Zelanda.

*(He listens. Then he laughs.)*

Exactly.

*(He listens.)*

That one again, I went to see her. Scouse tart, spread her legs. No. Forget it.

Tears and lies, not worth the space.

*(He presses a button on the phone to connect him to room service.)*

Tosser.

**Cate** How do they know you're here?

**Ian** Told them.

**Cate** Why?

**Ian** In case they needed me.

**Cate** Silly. We came here to be away from them.

**Ian** Thought you'd like this. Nice hotel.

*(Into the mouthpiece.)* Bring a bottle of gin up, son.

*(He puts the phone down.)*

**Cate** We always used to go to yours.

**Ian** That was years ago. You've grown up.

**Cate** *(Smiles.)*

**Ian** I'm not well any more.

**Cate** *(Stops smiling.)*

**Ian** *kisses her.*

*She responds.*

*He puts his hand under her top and moves it towards her breast.*

*With the other hand he undoes his trousers and starts masturbating.*

*He begins to undo her top.*

*She pushes him away.*

**Cate** Ian, d — don't.

**Ian** What?

**Cate** I don't w — want to do this.

**Ian** Yes you do.

**Cate** I don't.

**Ian** Why not? You're nervous, that's all.

*(He starts to kiss her again.)*

**Cate** I t — t — t — t — t — t — t — told you. I really like you but I c — c — c — c — can't do this.

**Ian** *(Kissing her.)* Shhh.

*(He starts to undo her trousers.)*

**Cate** *panics.*

la precaución punto. Un portavoz dijo coma cita, el sentido común es la mejor medida punto fin de la cita, fin del texto.

*(Escucha. Después se ríe).*

Exacto.

*(Escucha).*

Esa otra vez, fui a verla. Se abrió de piernas, la putita de Liverpool<sup>12</sup>. No.

Olvidalo. Siempre con lloros y mentiras. No vale la pena.

*(Aprieta el botón de servicio de habitaciones del teléfono).*

Gilipollas.

**Cate** ¿Cómo saben que estás aquí?

**Ian** Se lo dije.

**Cate** ¿Por qué?

**Ian** Por si me necesitaban.

**Cate** Tonto. Vinimos aquí para estar lejos de ellos.

**Ian** Pensé que esto te gustaría. Un hotel bonito.

*(Al auricular).* Sube una botella de ginebra, hijo.

*(Cuelga el teléfono).*

**Cate** Antes siempre íbamos a tu casa.

**Ian** Eso era hace años. Has crecido.

**Cate** *(Sonríe).*

**Ian** Yo ya no estoy bien.

**Cate** *(Deja de sonreír).*

**Ian** *la besa.*

*Ella le corresponde.*

*Él mete la mano debajo de su camiseta y avanza hacia su pecho.*

*Con la otra mano se desabrocha los pantalones y empieza a masturbarse.*

*Comienza a quitarle la camiseta.*

*Ella le aparta.*

**Cate** Ian, n — no.

**Ian** ¿Qué?

**Cate** No q — quiero hacer esto.

**Ian** Sí que quieres.

**Cate** No.

**Ian** ¿Por qué no? Estás nerviosa, eso es todo.

*(Empieza a besarla de nuevo).*

**Cate** T — t — t — t — t — t — te lo dije. Me gustas de verdad pero no p — p — p — p — puedo hacer esto.

**Ian** *(Besándola).* Shhh.

*(Empieza a desabrocharle los pantalones).*

*A Cate le entra el pánico.*

---

<sup>12</sup> *Scouse* es una forma coloquial de referirse a los habitantes de Liverpool.

*She starts to tremble and make inarticulate crying sounds.*

**Ian** stops, frightened of bringing another “fit” on.

**Ian** All right, Cate, it’s all right. We don’t have to do anything.

*He strokes her face until she has calmed down.*

*She sucks her thumb.*

*Then.*

**Ian** That wasn’t very fair.

**Cate** What?

**Ian** Leaving me hanging, making a prick of myself.

**Cate** I f — f — felt —

**Ian** Don’t pity me, Cate. You don’t have to fuck me ‘cause I’m dying, but don’t push your cunt in my face then take it away ‘cause I stick my tongue out.

**Cate** I — I — Ian.

**Ian** What’s the m — m — matter?

**Cate** I k — k — kissed you, that’s all. I — I — I like you.

**Ian** Don’t give me a hard-on if you’re not going to finish me off. It hurts.

**Cate** I’m sorry.

**Ian** Can’t switch it on and off like that. If I don’t come my cock aches.

**Cate** I didn’t mean it.

**Ian** Shit. *(He appears to be in considerable pain.)*

**Cate** I’m sorry. I am. I won’t do it again.

**Ian**, apparently still in pain, takes her hand and grasps it around his penis, keeping his own hand over the top.

*Like this, he masturbates until he comes with some genuine pain. He releases Cate’s hand and she withdraws it.*

**Cate** Is it better?

**Ian** *(Nods.)*

**Cate** I’m sorry.

**Ian** Don’t worry. Can we make love tonight?

**Cate** No.

**Ian** Why not?

**Cate** I’m not your girlfriend any more.

**Ian** Will you be my girlfriend again?

**Cate** I can’t.

**Ian** Why not?

**Cate** I told Shaun I’d be his.

**Ian** Have you slept with him?

**Cate** No.

**Ian** Slept with me before. You’re more mine than his.



*Empieza a temblar y a lloriquear entrecortadamente.*

**Ian** *se detiene, temeroso de provocar otro “ataque”.*

**Ian** Está bien, Cate, está bien. No tenemos por qué hacer nada.

*Acaricia su cara hasta que se calma.*

*Ella se chupa el pulgar.*

*Entonces.*

**Ian** No ha sido muy justo.

**Cate** ¿El qué?

**Ian** Dejarme a medias, como un gilipollas.

**Cate** M — m — me sentía —

**Ian** No me compadezcas, Cate. No tienes que follarme porque me esté muriendo, pero no me restriegues el coño por la cara y luego lo apartes porque saco la lengua.

**Cate** I — I — Ian.

**Ian** ¿Qué te p — p — pasa?

**Cate** T — t — te besé, eso es todo. M — m — me gustas.

**Ian** No me la pongas dura si no piensas rematarlo. Duele.

**Cate** Lo siento.

**Ian** No puedo ponerme en marcha y parar de esa manera. Si no me corro me duele la polla.

**Cate** Ha sido sin querer.

**Ian** Mierda. *(Parece tener un dolor considerable).*

**Cate** Lo siento. De veras. No lo volveré a hacer.

**Ian**, *aparentemente lleno de dolor todavía, le coge la mano y la aprieta contra su pene, con su mano encima de la de ella.*

*Se masturba de este modo hasta que se corre con auténtico dolor. Suelta la mano de*

**Cate** *y ella la retira.*

**Cate** ¿Mejor?

**Ian** *(Asiente).*

**Cate** Lo siento.

**Ian** No te preocupes. ¿Podemos hacer el amor esta noche?

**Cate** No.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** Ya no soy tu novia.

**Ian** ¿Quieres volver a ser mi novia?

**Cate** No puedo.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** Le dije a Shaun que sería la suya.

**Ian** ¿Te has acostado con él?

**Cate** No.

**Ian** Te acostaste conmigo antes. Eres más mía que suya.

**Cate** I'm not.

**Ian** What was that about then, wanking me off?

**Cate** I d — d — d — d —

**Ian** Sorry. Pressure, pressure. I love you, that's all.

**Cate** You were horrible to me.

**Ian** I wasn't.

**Cate** Stopped phoning me, never said why.

**Ian** It was difficult, Cate.

**Cate** Because I haven't got a job?

**Ian** No, pet, not that.

**Cate** Because of my brother?

**Ian** No, no, Cate. Leave it now.

**Cate** That's not fair.

**Ian** I said leave it.

*(He reaches for his gun.)*

*There is a knock at the door.*

**Ian** starts, then goes to answer it.

**Ian** I'm not going to hurt you, just leave it. And keep quiet. It'll only be Sooty after something.

**Cate** Andrew.

**Ian** What do you want to know a conker's name for?

**Cate** I thought he was nice.

**Ian** After a bit of black meat, eh? Won't do it with me but you'll go with a whodat.

**Cate** You're horrible.

**Ian** Cate, love, I'm trying to look after you. Stop you getting hurt

**Cate** You hurt me.

**Ian** No, I love you.

**Cate** Stopped loving me.

**Ian** I've told you to leave that. Now.

*He kisses her passionately, then goes to the door. When his back is turned, Cate wipes her mouth. Ian opens the door. There is a bottle of gin outside on a tray.*

*Ian brings it in and stands, unable to decide between gin and champagne.*

**Cate** Have champagne, better for you.

**Ian** Don't want it better for me.

*(He pours himself a gin.)*

**Cate** You'll die quicker.

**Cate** No lo soy.

**Ian** ¿A qué ha venido eso de hacerme una paja, entonces?

**Cate** Yo n — n — n — n —

**Ian** Perdona. Es el estrés, el estrés. Te quiero, eso es todo.

**Cate** Te portaste fatal conmigo.

**Ian** No.

**Cate** Dejaste de llamarme, nunca me dijiste por qué.

**Ian** Era complicado, Cate.

**Cate** ¿Porque no tengo trabajo?

**Ian** No, cielo, no es eso.

**Cate** ¿Por mi hermano?

**Ian** No, no, Cate. Déjalo ya.

**Cate** No es justo.

**Ian** He dicho que lo dejes.  
*(Alarga la mano para coger la pistola).*  
*Lllaman a la puerta.*  
**Ian** *se sobresalta, luego va a abrir.*

**Ian** No voy a hacerte daño, simplemente déjalo estar. Y estate callada. Sólo será ese trozo de hollín<sup>13</sup> que viene a por algo.

**Cate** Andrew.

**Ian** ¿Para qué quieres saber el nombre de un conguito?

**Cate** Me pareció simpático.

**Ian** Andas tras una polla negra, ¿eh? No piensas hacerlo conmigo pero sí te irás con un negraco<sup>14</sup>.

**Cate** Eres malo.

**Ian** Cate, mi vida, estoy tratando de cuidar de ti. Que no te hagan daño

**Cate** Tú me haces daño.

**Ian** No, yo te quiero.

**Cate** Dejaste de quererme.

**Ian** Te he dicho que lo dejes. Ya.  
*La besa apasionadamente, después va a la puerta. Cuando le da la espalda, Cate se limpia la boca. Ian abre la puerta. Afuera hay una botella de ginebra en una bandeja.*  
**Ian** *la mete dentro y se queda de pie, incapaz de decidirse entre la ginebra y el champán.*

**Cate** Tómame el champán, es mejor para ti.

**Ian** No quiero que sea mejor para mí.  
*(Se sirve una ginebra).*

**Cate** Te morirás más deprisa.

<sup>13</sup> Término ofensivo para referirse a una persona de color.

<sup>14</sup> Término de *slang* ofensivo hacia una persona de color.

**Ian** Thanks. Don't it scare you?

**Cate** What?

**Ian** Death.

**Cate** Whose?

**Ian** Yours.

**Cate** Only for Mum. She'd be unhappy if I died. And my brother.

**Ian** You're young. When I was your age —  
Now.

**Cate** Will you have to go to hospital?

**Ian** Nothing they can do.

**Cate** Does Stella know?

**Ian** What would I want to tell her for?

**Cate** You were married.

**Ian** So?

**Cate** She'd want to know.

**Ian** So she can throw a party at the coven.

**Cate** She wouldn't do that. What about Matthew?

**Ian** What about Matthew?

**Cate** Have you told him?

**Ian** I'll send him an invite for the funeral.

**Cate** He'll be upset.

**Ian** He hates me.

**Cate** He doesn't.

**Ian** He fucking does.

**Cate** Are you upset?

**Ian** Yes. His mother's a lesbos. Am I not preferable to that?

**Cate** Perhaps she's a nice person.

**Ian** She don't carry a gun.

**Cate** I expect that's it.

**Ian** I loved Stella till she became a witch and fucked off with a dyke, and I love you, though you've got the potential.

**Cate** For what?

**Ian** Sucking gash.

**Cate** *(Utters an inarticulate sound.)*

**Ian** You ever had a fuck with a woman?

**Cate** No.

**Ian** You want to?

**Cate** Don't think so. Have you? With a man.

**Ian** You think I'm a cocksucker? You've seen me.  
*(He vaguely indicates his groin.)*  
How can you think that?

**Ian** Gracias. ¿No te asusta?

**Cate** ¿El qué?

**Ian** La muerte.

**Cate** ¿La de quién?

**Ian** La tuya.

**Cate** Sólo por mamá. Se pondría triste si me muriera. Y mi hermano.

**Ian** Eres joven. Cuando tenía tu edad —  
Ahora.

**Cate** ¿Tendrás que ir al hospital?

**Ian** No pueden hacer nada.

**Cate** ¿Lo sabe Stella?

**Ian** ¿Para qué iba a querer decírselo?

**Cate** Estuvisteis casados.

**Ian** ¿Y?

**Cate** Ella querría saberlo.

**Ian** Para montar una fiesta en el aquelarre.

**Cate** Ella no haría eso. ¿Y Mathew?

**Ian** ¿Qué pasa con Mathew?

**Cate** ¿Se lo has dicho?

**Ian** Le mandaré una invitación para el funeral.

**Cate** Se pondrá triste.

**Ian** Me odia.

**Cate** No te odia.

**Ian** Sí que me odia, joder.

**Cate** ¿Tú estás triste?

**Ian** Sí. Su madre es una lesbi. ¿No soy yo mejor que eso?

**Cate** A lo mejor es buena persona.

**Ian** No lleva pistola.

**Cate** Supongo que es eso.

**Ian** Quise a Stella hasta que se volvió una bruja y se largó con una bollera y te quiero a ti, aunque tienes todo el potencial.

**Cate** ¿Para qué?

**Ian** Chupar rajas.

**Cate** *(Emite un sonido inconexo).*

**Ian** ¿Nunca has follado con una tía?

**Cate** No.

**Ian** ¿Te gustaría?

**Cate** No creo. ¿Y tú? Con un hombre.

**Ian** ¿Crees que soy un comepollas? Tú me has visto.  
*(Señala ligeramente a su entrepierna).*  
¿Cómo puedes pensar eso?

**Cate** I don't. I asked. You asked me.

**Ian** You dress like a lesbos. I don't dress like a cocksucker.

**Cate** What do they dress like?

**Ian** Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking football fans send a bomber over Elland Road finish them off.

*(He pours champagne and toasts the idea.)*

**Cate** I like football.

**Ian** Why?

**Cate** It's good.

**Ian** And when was the last time you went to a football match?

**Cate** Saturday. United beat Liverpool 2-0.

**Ian** Didn't you get stabbed?

**Cate** Why should I?

**Ian** That's what football's about. It's not fancy footwork and scoring goals. It's tribalism.

**Cate** I like it.

**Ian** You would. About your level.

**Cate** I go to Elland Road sometimes. Would you bomb me?

**Ian** What do you want to ask a question like that for?

**Cate** Would you though?

**Ian** Don't be thick.

**Cate** But would you?

**Ian** Haven't got a bomber.

**Cate** Shoot me, then. Could you do that?

**Ian** Cate.

**Cate** Do you think it's hard to shoot someone?

**Ian** Easy as shitting blood.

**Cate** Could you shoot me?

**Ian** Could you shoot me stop asking that could you shoot me you could shoot me.

**Cate** I don't think so.

**Ian** If I hurt you.

**Cate** Don't think you would.

**Ian** But if.

**Cate** No, you're soft.

**Ian** With people I love.

*(He stares at her, considering making a pass.)*

**Cate** *(Smiles at him, friendly.)*

**Cate** No lo pienso. Preguntaba. Tú me has preguntado.

**Ian** Tú te vistes como una lesbiana. Yo no me visto como un comepollas.

**Cate** ¿Cómo se visten?

**Ian** Hitler se equivocó con los judíos a quién le han hecho daño los maricones tendría que haber ido a por esa escoria a por ellos y a por los negros y los putos hinchas de fútbol haber mandado un bombardero a Elland Road<sup>15</sup> y haber acabado con todos.

*(Se sirve champán y hace un brindis por su idea).*

**Cate** A mí me gusta el fútbol.

**Ian** ¿Por qué?

**Cate** Está bien.

**Ian** ¿Y cuándo fue la última vez que fuiste a un partido de fútbol?

**Cate** El sábado. El United ganó al Liverpool 2-0.

**Ian** ¿No te dieron un navajazo?

**Cate** ¿Por qué me lo iban a dar?

**Ian** De eso es de lo que va el fútbol. No son filigranas y marcar goles. Es tribalismo.

**Cate** A mí me gusta.

**Ian** No me extraña. Está a tu nivel.

**Cate** Yo voy a Elland Road a veces. ¿Me pondrías una bomba?

**Ian** ¿Para qué preguntas una cosa así?

**Cate** ¿Aun así, lo harías?

**Ian** No seas corta.

**Cate** ¿Pero lo harías?

**Ian** No tengo un bombardero.

**Cate** Dispararme, entonces. ¿Podrías hacer eso?

**Ian** Cate.

**Cate** ¿Te parece difícil dispararle a alguien?

**Ian** Fácil como cagar sangre.

**Cate** ¿Podrías dispararme?

**Ian** Podrías dispararme deja de preguntar eso podrías dispararme tú podrías dispararme.

**Cate** No creo.

**Ian** Si te hiciera daño.

**Cate** No creo que lo hicieras.

**Ian** Pero sí.

**Cate** No, tú eres un blando.

**Ian** Con la gente que quiero.

*(La mira fijamente, pensándose si intentar seducirla).*

**Cate** *(Le sonrío, amablemente).*

---

<sup>15</sup> Leeds tiene diversos clubes de fútbol. El club principal es el *Leeds United*, que disputa sus partidos en el estadio de *Elland Road*.

**Ian** What's this job, then?

**Cate** Personal Assistant.

**Ian** Who to?

**Cate** Don't know.

**Ian** Who did you write the letter to?

**Cate** Sir or madam.

**Ian** You have to know who you're writing to.

**Cate** It didn't say.

**Ian** How much?

**Cate** What?

**Ian** Money. How much do you get paid.

**Cate** Mum said it was a lot. I don't mind about that as long as I can go out sometimes.

**Ian** Don't despise money. You got it easy.

**Cate** I haven't got any money.

**Ian** No and you haven't got kids to bring up neither.

**Cate** Not yet.

**Ian** Don't even think about it. Who would have children. You have kids, they grow up, they hate you and you die.

**Cate** I don't hate Mum.

**Ian** You still need her.

**Cate** You think I'm stupid. I'm not stupid.

**Ian** I worry.

**Cate** Can look after myself.

**Ian** Like me.

**Cate** No.

**Ian** You hate me, don't you.

**Cate** You shouldn't have that gun.

**Ian** May need it.

**Cate** What for?

**Ian** (*Drinks.*)

**Cate** Can't imagine it.

**Ian** What?

**Cate** You. Shooting someone. You wouldn't kill anything.

**Ian** (*Drinks.*)

**Cate** Have you ever shot anyone?

**Ian** Your mind.

**Cate** Have you though?

**Ian** Leave it now, Cate.

*She takes the warning.*

**Ian** *kisses her and lights a cigarette.*



**Ian** ¿Cuál es ese trabajo, entonces?  
**Cate** Asistente personal.  
**Ian** ¿De quién?  
**Cate** No lo sé.  
**Ian** ¿A quién dirigiste la carta?  
**Cate** Señor o señora.  
**Ian** Tienes que saber a quién te diriges.  
**Cate** No lo ponía.  
**Ian** ¿Cuánto?  
**Cate** ¿Qué?  
**Ian** Dinero. Cuánto te pagan.  
**Cate** Mamá dijo que era mucho. A mí eso no me importa, mientras tenga para salir de vez en cuando.  
**Ian** No desprecies el dinero. Lo has tenido fácil.  
**Cate** Yo no tengo dinero.  
**Ian** No y tampoco tienes hijos que mantener.  
**Cate** Todavía no.  
**Ian** Ni lo pienses siquiera. Quién querría tener niños. Tienes hijos, crecen, te odian y te mueres.  
**Cate** Yo no odio a mamá.  
**Ian** Todavía la necesitas.  
**Cate** Tú crees que soy lela. No soy lela.  
**Ian** Me preocupo.  
**Cate** Puedo cuidarme sola.  
**Ian** Como yo.  
**Cate** No.  
**Ian** Me odias, ¿verdad?  
**Cate** No deberías llevar esa pistola.  
**Ian** Podría necesitarla.  
**Cate** ¿Para qué?  
**Ian** *(Bebe)*.  
**Cate** No puedo imaginármelo.  
**Ian** ¿El qué?  
**Cate** A ti. Disparándole a alguien. Tú no matarías a nadie.  
**Ian** *(Bebe)*.  
**Cate** ¿Le has disparado alguna vez a alguien?  
**Ian** A tu cerebro.  
**Cate** ¿Pero lo has hecho?  
**Ian** Déjalo ya, Cate.

*Ella capta la advertencia.*

**Ian** *la besa y se enciende un cigarro.*

**Ian** When I'm with you I can't think about anything else. You take me to another place.

**Cate** It's like that when I have a fit.

**Ian** Just you.

**Cate** The world don't exist, not like this.  
Looks the same but —  
Time slows down.  
A dream I get stuck in, can't do nothing about it.  
One time —

**Ian** Make love to me.

**Cate** Blocks out everything else.  
Once —

**Ian** [I'll] Make love to you.

**Cate** It's like that when I touch myself.

**Ian** *is embarrassed.*

**Cate** Just before I'm wondering what it'll be like, and just after I'm thinking about the next one, but just as it happens it's lovely, I don't think of nothing else.

**Ian** Like the first cigarette of the day.

**Cate** That's bad for you though.

**Ian** Stop talking now, you don't know anything about it.

**Cate** Don't need to.

**Ian** Don't know nothing. That's why I love you, want to make love to you.

**Cate** But you can't.

**Ian** Why not?

**Cate** I don't want to.

**Ian** Why did you come here?

**Cate** You sounded unhappy.

**Ian** Make me happy.

**Cate** I can't.

**Ian** Please.

**Cate** No.

**Ian** Why not?

**Cate** Can't.

**Ian** Can.

**Cate** How?

**Ian** You know.

**Cate** Don't.

**Ian** Please.

**Cate** No.

**Ian** I love you.

**Cate** I don't love you.

**Ian** Cuando estoy contigo no puedo pensar en nada más. Me transportas a otro lugar.

**Cate** Es como cuando yo tengo un ataque.

**Ian** Solamente tú.

**Cate** El mundo no existe, no así.  
Parece el mismo pero —  
El tiempo se hace más lento.  
Un sueño en el que quedo atrapada y no puedo hacer nada por evitarlo.  
Un día —

**Ian** Hazme el amor.

**Cate** Nubla todo lo demás.  
Una vez —

**Ian** Voy a hacerte el amor.

**Cate** Es como cuando me toco.

**Ian** *se siente violento.*

**Cate** Justo antes me pregunto cómo va a ser, y justo después ya estoy pensando en el siguiente, pero mientras está pasando es agradable, no pienso en nada más.

**Ian** Como el primer cigarrillo del día.

**Cate** Pero eso es malo para ti.

**Ian** Cállate ya, no sabes de qué va.

**Cate** No necesito saberlo.

**Ian** No sabes nada. Por eso te quiero, quiero hacerte el amor.

**Cate** Pero no puedes.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** Yo no quiero.

**Ian** ¿Para qué has venido aquí?

**Cate** Parecías triste.

**Ian** Hazme feliz.

**Cate** No puedo.

**Ian** Por favor.

**Cate** No.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** No puedo.

**Ian** Sí puedes.

**Cate** ¿Cómo?

**Ian** Ya lo sabes.

**Cate** No.

**Ian** Por favor.

**Cate** No.

**Ian** Te quiero.

**Cate** Yo no te quiero.

**Ian**     *(Turns away. He sees the bouquet of flowers and picks it up.)*

          These are for you.

*Blackout.*

*The sound of spring rain.*

## Scene Two

*The same.*

*Very early the following morning.*

*Bright and sunny — it's going to be a very hot day.*

*The bouquet of flowers is now ripped apart and scattered around the room.*

**Cate** *is still asleep.*

**Ian** *is awake, glancing through the newspapers.*

**Ian** *goes to the mini-bar. It is empty. He finds the bottle of gin under the bed and pours half of what is left into a glass.*

*He stands looking out of the window at the street.*

*He takes the first sip and is overcome with pain.*

*He waits for it to pass, but it doesn't. It gets worse.*

**Ian** *clutches his side — it becomes extreme.*

*He begins to cough and experiences intense pain in his chest, each cough tearing at his lung.*

**Cate** *wakes and watches Ian.*

**Ian** *drops to his knees, puts the glass down carefully, and gives in to the pain.*

*It looks very much as if he is dying.*

*His heart, lung, liver and kidneys are all under attack and he is making involuntary crying sounds.*

*Just at the moment when it seems he cannot survive this, it begins to ease.*

*Very slowly, the pain decreases until it has all gone.*

**Ian** *is a crumpled heap on the floor.*

*He looks up and sees Cate watching him.*

**Cate**   Cunt.

**Ian**     *(Gets up slowly, picks up the glass and drinks. He lights his first cigarette of the day.)*

          I'm having a shower.

**Cate**   It's only six o'clock.

**Ian**    Want one?

**Cate**   Not with you.

**Ian**       *(Se da la vuelta. Ve el ramo de flores y lo coge).*  
              Son para ti.  
              *Oscuro.*  
              *Sonido de lluvia primaveral.*

## **Escena dos**

*Mismo lugar.*  
*A la mañana siguiente muy temprano.*  
*Claro y soleado — va a ser un día muy caluroso.*  
*El ramo de flores está ahora destrozado y esparcido por la habitación.*  
**Cate** *todavía duerme.*  
**Ian** *está despierto, echando un vistazo a los periódicos.*  
**Ian** *va al minibar. Está vacío. Encuentra la botella de ginebra bajo la cama y se sirve en un vaso la mitad de lo que queda.*  
*Permanece de pie mirando a la calle por la ventana.*  
*Bebe el primer sorbo y se deshace en dolor.*  
*Espera a que se le pase pero no lo hace. Es cada vez peor.*  
**Ian** *se agarra el costado — el dolor se vuelve extremo.*  
*Empieza a toser y experimenta un dolor intenso en el pecho, desgarrándose el pulmón con cada tos.*  
**Cate** *se despierta y mira a Ian.*  
**Ian** *cae sobre las rodillas, deposita el vaso cuidadosamente y se rinde al dolor.*  
*Parece realmente como si se estuviese muriendo.*  
*El ataque le afecta al corazón, hígado y riñones y profiere sonidos involuntarios de dolor.*  
*Justo cuando parece que no podrá sobrevivirlo empieza a ceder.*  
*Muy lentamente, el dolor va remitiendo hasta que desaparece del todo.*  
**Ian** *está encogido en el suelo.*  
*Levanta la vista y ve a Cate mirándole.*

**Cate**   Hijo de puta.  
**Ian**       *(Se incorpora despacio, coge el vaso y bebe. Se enciende el primer cigarrillo del día).*  
              Voy a darme una ducha.  
**Cate**   Son solo las seis.  
**Ian**       ¿Quieres una?  
**Cate**   No contigo.

**Ian** Suit yourself. Cigarette?

**Cate** *(Makes a noise of disgust.)*

*They are silent.*

**Ian** *stands, smoking and drinking neat gin.*

*When he's sufficiently numbed, he comes and goes between the bedroom and bathroom, undressing and collecting discarded towels.*

*He stops, towel around his waist, gun in hand, and looks at Cate.*

*She is staring at him with hate.*

**Ian** Don't worry, I'll be dead soon.

*(He tosses the gun onto the bed.)*

Have a pop.

**Cate** *doesn't move.*

**Ian** *waits, then chuckles and goes into the bathroom.*

*We hear the shower running.*

**Cate** *stares at the gun.*

*She gets up very slowly and dresses.*

*She packs her bag.*

*She picks up Ian's leather jacket and smells it.*

*She rips the arms off at the seams.*

*She picks up his gun and examines it.*

*We hear Ian coughing up in the bathroom.*

**Cate** *puts the gun down and he comes in.*

*He dresses.*

*He looks at the gun.*

**Ian** No?

*(He chuckles, unloads and reloads the gun and tucks it in his holster.)*

We're one, yes?

**Cate** *(Sneers.)*

**Ian** We're one. Coming down for breakfast? It's paid for.

**Cate** Choke on it.

**Ian** Sarky little tart this morning, aren't we?

*He picks up his jacket and puts one arm through a hole. He stares at the damage, then looks at Cate.*

*A beat, then she goes for him, slapping him around the head hard and fast.*

*He wrestles her onto the bed, her still kicking, punching and biting.*

*She takes the gun from his holster and points it at his groin.*

*He backs off rapidly.*

**Ian** Tú misma. ¿Un cigarro?

**Cate** *(Hace un sonido de asco).*

*Se quedan en silencio.*

**Ian** *está de pie, fumando y bebiendo ginebra a palo seco.*

*Cuando está lo bastante atontado, va y viene del baño a la habitación, desvestiéndose y recogiendo las toallas tiradas.*

*Se detiene con la toalla alrededor de la cintura, pistola en mano, y mira a Cate.*

*Ella le está mirando fijamente con odio.*

**Ian** No te preocupes, pronto estaré muerto.

*(Lanza la pistola a la cama).*

*Dispara.*

**Cate** *no se mueve.*

**Ian** *espera, después suelta una risita y se va al baño.*

*Oímos correr el agua.*

**Cate** *mira la pistola fijamente.*

*Se levanta muy despacio y se viste.*

*Hace su maleta.*

*Coge la chaqueta de cuero de Ian y la huele.*

*Arranca las mangas por las costuras.*

*Coge la pistola y la examina.*

*Oímos a Ian toser en el baño.*

**Cate** *baja la pistola y él entra.*

*Se viste.*

*Mira la pistola.*

**Ian** ¿No?

*(Suelta una risita, descarga y carga la pistola y la guarda en la funda.).*

*Somos uno, ¿eh?*

**Cate** *(Sonríe sarcásticamente).*

**Ian** Somos uno. ¿Vas a bajar a desayunar? Está pagado.

**Cate** Me atragantaría.

**Ian** Estamos un poquito sarcásticas esta mañana, ¿no?

*Coge su chaqueta y mete el brazo por uno de los agujeros. Se queda mirando el destrozo, y luego mira a Cate.*

*Una pausa, luego ella se abalanza sobre él, golpeándole fuerte y rápido por toda la cabeza.*

*Él forcejea con ella sobre la cama, ella todavía dando patadas, puñetazos y mordiscos.*

*Ella saca la pistola de la funda y le apunta a la entrepierna.*

*Él retrocede rápidamente.*

**Ian** Easy, easy, that's a loaded gun.

**Cate** I d — d — d — d — d — d — d — d — d —

**Ian** Catie, come on.

**Cate** d — d — d — d — d — d — d — d — d — d —

**Ian** You don't want an accident. Think about your mum. And your brother. What would they think?

**Cate** I d — d — d — d — d — d — d — d — d — d — d — d —

**Cate** *trembles and starts gasping for air.*  
*She faints.*

**Ian** *goes to her, takes the gun and puts it back in the holster.*  
*Then lies her on the bed on her back.*  
*He puts the gun to her head, lies between her legs, and simulates sex.*

*As he comes, Cate sits bolt upright with a shout.*

**Ian** *moves away, unsure what to do, pointing the gun at her from behind.*  
*She laughs hysterically, as before, but doesn't stop.*  
*She laughs and laughs and laughs until she isn't laughing any more, she's crying her heart out.*  
*She collapses again and lies still.*

**Ian** Cate? Catie?

**Ian** *puts the gun away.*  
*He kisses her and she comes round.*  
*She stares at him.*

**Ian** You back?

**Cate** Liar.

**Ian** *doesn't know if this means yes or no, so he just waits.*

**Cate** *closes her eyes for a few seconds, then opens them.*

**Ian** Cate?

**Cate** Want to go home now.

**Ian** It's not even seven. There won't be a train.

**Cate** I'll wait at the station.

**Ian** It's raining.

**Cate** It's not.

**Ian** Want you to stay here. Till after breakfast at least.

**Cate** No.

**Ian** Cate. After breakfast.

**Cate** No.

**Ian** *(Locks the door and pockets the key.)*  
 I love you.

**Cate** I don't want to stay.

**Ian** Please.



**Ian** Tranquila, tranquila, que es una pistola cargada.

**Cate** Yo n — n — n — n — n — n — n — n — n —

**Ian** Catie, vamos.

**Cate** n — n — n — n — n — n — n — n — n — n —

**Ian** Tú no quieres que ocurra un accidente. Piensa en tu madre. Y en tu hermano.  
¿Qué pensarían?

**Cate** Yo n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n — n —

**Cate** *tiembla y empieza a respirar con dificultad.*  
*Se desmaya.*

**Ian** *va hacia ella, coge la pistola y vuelve a guardarla en su funda.*  
*Luego la tumba boca arriba en la cama.*  
*Le apunta a la cabeza con la pistola, se coloca entre sus piernas, y simula el acto sexual.*  
*En el momento en que él se corre, Cate se incorpora de golpe con un grito.*

**Ian** *se aparta sin saber qué hacer apuntándole por la espalda con la pistola.*  
*Ella ríe histérica, como antes, pero sin parar.*  
*Ríe, ríe y ríe hasta que ya no se ríe más, llora a lágrima viva.*

*Se desmaya de nuevo y se queda inmóvil.*

**Ian** ¿Cate? ¿Catie?

**Ian** *aparta la pistola.*  
*La besa y ella vuelve en sí.*  
*Lo mira fijamente.*

**Ian** ¿Estás aquí?

**Cate** Mentiroso.

**Ian** *no sabe si eso significa que sí o que no, así que simplemente espera.*

**Cate** *cierra los ojos unos segundos, y luego los abre.*

**Ian** ¿Cate?

**Cate** Quiero irme a casa ahora.

**Ian** No son ni las siete. No habrá trenes.

**Cate** Esperaré en la estación.

**Ian** Está lloviendo.

**Cate** No.

**Ian** Quiero que te quedes. Por lo menos hasta después del desayuno.

**Cate** No.

**Ian** Cate. Después del desayuno.

**Cate** No.

**Ian** *(Cierra la puerta con llave y se guarda la llave en el bolsillo).*  
*Te quiero.*

**Cate** No quiero quedarme.

**Ian** Por favor.

**Cate** Don't want to.

**Ian** You make me feel safe.

**Cate** Nothing to be scared of.

**Ian** I'll order breakfast.

**Cate** Not hungry.

**Ian** *(Lights a cigarette.)*

**Cate** How can you smoke on an empty stomach?

**Ian** It's not empty. There's gin in it.

**Cate** Why can't I go home?

**Ian** *(Thinks.)*  
It's too dangerous.

*Outside, a car backfires — there is an enormous bang.*

**Ian** *throws himself flat on the floor.*

**Cate** *(Laughs.)*  
It's only a car.

**Ian** You. You're fucking thick.

**Cate** I'm not. You're scared of things when there's nothing to be scared of. What's thick about not being scared of cars?

**Ian** I'm not scared of cars. I'm scared of dying.

**Cate** A car won't kill you. Not from out there. Not unless you ran out in front of it.

*(She kisses him.)*  
What's scaring you?

**Ian** Thought it was a gun.

**Cate** *(Kisses his neck.)*  
Who'd have a gun?

**Ian** Me.

**Cate** *(Undoes his shirt.)*  
You're in here.

**Ian** Someone like me.

**Cate** *(Kisses his chest.)*  
Why would they shoot at you?

**Ian** Revenge.

**Cate** *(Runs her hands down his back.)*

**Ian** For things I've done.

**Cate** *(Massages his neck.)*  
Tell me.

**Ian** Tapped my phone.

**Cate** *(Kisses the back of his neck.)*

**Ian** Talk to people and I know I'm being listened to. I'm sorry I stopped calling you but —

**Cate** No quiero.

**Ian** Haces que me sienta seguro.

**Cate** No hay nada de qué asustarse.

**Ian** Voy a pedir el desayuno.

**Cate** No tengo hambre.

**Ian** *(Se enciende un cigarrillo).*

**Cate** ¿Cómo puedes fumar con el estómago vacío?

**Ian** No está vacío. Tiene ginebra dentro.

**Cate** ¿Por qué no puedo irme a casa?

**Ian** *(Lo piensa).*  
Es demasiado peligroso.

*Afuera petardea un coche — se oye un estallido enorme.*

**Ian** *se tira al suelo.*

**Cate** *(Se ríe).*  
Sólo es un coche.

**Ian** Tú. Eres una puta lerda.

**Cate** No lo soy. Tú te asustas de las cosas cuando no hay nada de qué asustarse.  
¿Qué tiene de lerdo no asustarse de los coches?

**Ian** No me asustan los coches. Me asusta morir.

**Cate** Un coche no va a matarte. No desde ahí fuera. No a menos que te le echas encima.  
*(Lo besa).*  
¿Qué es lo que te asusta?

**Ian** Creí que era una pistola.

**Cate** *(Le besa el cuello).*  
¿Quién iba a tener una pistola?

**Ian** Yo.

**Cate** *(Le desabrocha la camisa).*  
Tú estás aquí dentro.

**Ian** Alguien como yo.

**Cate** *(Le besa el pecho).*  
¿Por qué iban a dispararte?

**Ian** Venganza.

**Cate** *(Desliza las manos por su espalda).*

**Ian** Por cosas que he hecho.

**Cate** *(Le masajea el cuello).*  
Cuéntamelo.

**Ian** Me pincharon el teléfono.

**Cate** *(Le besa la parte posterior del cuello).*

**Ian** Hablo con gente y sé que me están escuchando. Siento haber dejado de llamarte pero —

**Cate**     *(Strokes his stomach and kisses between his shoulder blades.)*  
**Ian**     Got angry when you said you loved me, talking soft on the phone, people listening to that.  
**Cate**     *(Kisses his back.)*  
             Tell me.  
**Ian**     In before you know it.  
**Cate**     *(Licks his back.)*  
**Ian**     Signed the Official Secrets Act, shouldn't be telling you this.  
**Cate**     *(Claws and scratches his back.)*  
**Ian**     Don't want to get you into trouble.  
**Cate**     *(Bites his back.)*  
**Ian**     Think they're trying to kill me. Served my purpose.  
**Cate**     *(Pushes him onto his back.)*  
**Ian**     Done the jobs they asked. Because I love this land.  
**Cate**     *(Sucks his nipples.)*  
**Ian**     Stood at stations, listened to conversations and given the nod.

**Cate**     *(Undoes his trousers.)*  
**Ian**     Driving jobs. Picking people up, disposing of bodies, the lot.

**Cate**     *(Begins to perform oral sex on Ian.)*  
**Ian**     Said you were dangerous.  
             So I stopped.  
             Didn't want you in any danger.  
             But  
             Had to call you again  
             Missed  
             This  
             Now  
             I do  
             The real job  
             I  
             Am  
             A  
             Killer

*On the word "killer" he comes.*  
*As soon as Cate hears the word she bites his penis as hard as she can.*  
*Ian's cry of pleasure turns into a scream of pain.*  
*He tries to pull away but Cate holds on with her teeth.*  
*He hits her and she lets go.*  
*Ian lies in pain, unable to speak.*  
*Cate spits frantically, trying to get every trace of him out of her mouth.*

**Cate** *(Le abraza el estómago y le besa entre los omóplatos).*

**Ian** Me enfadé cuando dijiste que me querías, hablándome cariñosa por teléfono, y esa gente escuchándolo.

**Cate** *(Le besa la espalda).*  
Cuéntamelo.

**Ian** Se cuelan en tu vida antes de que te des cuenta.

**Cate** *(Le lame la espalda).*

**Ian** Firmé el Contrato de confidencialidad, no debería estar contándote esto.

**Cate** *(Le clava las uñas y le araña la espalda).*

**Ian** No quiero meterte en líos.

**Cate** *(Le muerde la espalda).*

**Ian** Creo que están intentando matarme. Ya he cumplido mi cometido.

**Cate** *(Lo tumba sobre su espalda).*

**Ian** He hecho los trabajos que me pidieron. Porque amo este país.

**Cate** *(Le chupa los pezones).*

**Ian** He estado en mi puesto, he escuchado conversaciones y he dado mi consentimiento.

**Cate** *(Le desabrocha los pantalones).*

**Ian** Trabajos de conductor. Recogiendo gente, deshaciéndome de los cuerpos, todo el lote.

**Cate** *(Empieza a practicarle sexo oral a Ian).*

**Ian** Dijeron que eras peligrosa.  
Así que lo dejé.  
No quería que estuvieras en peligro.  
Pero  
Tenía que volver a llamarte  
Echaba de menos  
Esto  
Ahora  
Hago  
Trabajos de verdad  
Yo  
Soy  
Un  
Asesino

*Se corre al decir la palabra “asesino”.*

*En cuanto **Cate** escucha la palabra muerde su pene tan fuerte como puede.*

*El grito de placer de **Ian** se vuelve un alarido de dolor.*

*Trata de soltarse pero **Cate** lo agarra con los dientes.*

*La golpea y ella lo suelta.*

**Ian** *yace envuelto en dolor, incapaz de hablar.*

**Cate** *escupe frenéticamente, tratando de borrar todo rastro de él de su boca*

*She goes to the bathroom and we hear her cleaning her teeth.*

**Ian** *examines himself. He is still in one piece.*

**Cate** *returns.*

**Cate** You should resign.

**Ian** Don't work like that.

**Cate** Will they come here?

**Ian** I don't know.

**Cate** *(Begins to panic.)*

**Ian** Don't start that again.

**Cate** I c — c — c — c — c —

**Ian** Cate, I'll shoot you myself you don't stop. I told you because I love you, not to scare you.

**Cate** You don't.

**Ian** Don't argue I do. And you love me.

**Cate** No more.

**Ian** Loved me last night.

**Cate** I didn't want to do it.

**Ian** Thought you liked that.

**Cate** No.

**Ian** Made enough noise.

**Cate** It was hurting.

**Ian** Went down on Stella all the time, didn't hurt her.

**Cate** You bit me. It's still bleeding.

**Ian** Is that what this is all about?

**Cate** You're cruel.

**Ian** Don't be stupid.

**Cate** Stop calling me that.

**Ian** You sleep with someone holding hands and kissing you wank me off then say we can't fuck get into bed but don't want me to touch you what's wrong with you Joey?

**Cate** I'm not. You're cruel. I wouldn't shoot someone.

**Ian** Pointed it at me.

**Cate** Wouldn't shoot.

**Ian** It's my job. I love this country. I won't see it destroyed by slag.

**Cate** It's wrong to kill.

**Ian** Planting bombs and killing little kiddies, that's wrong. That's what they do. Kids like your brother.

**Cate** It's wrong.

**Ian** Yes, it is.

**Cate** No. You. Doing that.

**Ian** When are you going to grow up?

*Va al baño y la oímos lavarse los dientes.*

**Ian** *se inspecciona. Todavía está de una pieza.*

**Cate** *regresa.*

**Cate** Deberías dimitir.

**Ian** No funciona así.

**Cate** ¿Vendrán aquí?

**Ian** No lo sé.

**Cate** *(Empieza a entrarle pánico).*

**Ian** No empieces con eso otra vez.

**Cate** No p — p — p — p — p —

**Ian** Cate, yo mismo voy a pegarte un tiro si no paras. Te lo he dicho porque te quiero, no para asustarte.

**Cate** No me quieres.

**Ian** No lo pongas en duda. Y tú me quieres a mí.

**Cate** Ya no.

**Ian** Anoche me querías.

**Cate** No quería hacerlo.

**Ian** Pensaba que te gustaba.

**Cate** No.

**Ian** Pues hiciste bastante ruido.

**Cate** Me dolía.

**Ian** A Estela la comía todo el rato, no le hacía daño.

**Cate** Me mordiste. Todavía me sale sangre.

**Ian** ¿Todo esto es por eso?

**Cate** Eres cruel.

**Ian** No seas lela.

**Cate** Deja de llamarme eso.

**Ian** Te acuestas con alguien dándole la mano y besitos me haces una paja y luego me dices que no podemos follar te metes en la cama pero no quieres que te toque ¿qué es lo que te pasa mongolita?

**Cate** Yo no soy eso. Eres cruel. Yo no le dispararía a nadie.

**Ian** A mí me apuntaste.

**Cate** No dispararía.

**Ian** Es mi trabajo. Amo este país. No pienso ver cómo esa chusma lo destroza.

**Cate** Matar está mal.

**Ian** Poner bombas y matar a niñitos pequeños, eso está mal. Eso es lo que hacen. Niños como tu hermano.

**Cate** Está mal.

**Ian** Sí, lo está.

**Cate** No. Tú. Que hagas eso.

**Ian** ¿Cuándo vas a crecer?

**Cate** I don't believe in killing.

**Ian** You'll learn.

**Cate** No I won't.

**Ian** Can't always be taking it backing down letting them think they've got a right turn the other cheek SHIT some things are worth more than that have to be protected from shite.

**Cate** I used to love you.

**Ian** What's changed?

**Cate** You.

**Ian** No. Now you see me. That's all.

**Cate** You're a nightmare.

*She shakes.*

**Ian** *watches a while, then hugs her.*

*She is still shaking so he hugs tightly to stop her.*

**Cate** That hurts.

**Ian** Sorry.

*He hugs her less tightly.*

*He has a coughing fit.*

*He spits into his handkerchief and waits for the pain to subside.*

*Then he lights a cigarette.*

**Ian** How you feeling?

**Cate** I ache.

**Ian** *(Nods.)*

**Cate** Everywhere.

I stink of you.

**Ian** You want a bath?

**Cate** *begins to cough and retch.*

*She puts her fingers down her throat and produces a hair.*

*She holds it up and looks at Ian in disgust. She spits.*

**Ian** *goes into the bathroom and turns on one of the bath taps.*

**Cate** *stares out of the window.*

**Ian** *returns.*

**Cate** Looks like there's a war on.

**Ian** *(Doesn't look.)*

Turning into Wogland.

You coming to Leeds again?

**Cate** Twenty-sixth.

**Ian** Will you come and see me?

**Cate** I'm going to the football.

*She goes to the bathroom.*

**Ian** *picks up the phone.*



**Cate** No creo en el asesinato.

**Ian** Aprenderás.

**Cate** No, no aprenderé.

**Ian** No puedes estar siempre aguantándote echándote para atrás dejándoles creer que tienen derecho poniendo la otra mejilla MIERDA algunas cosas valen más que eso, hay que protegerlas de la mierda.

**Cate** Antes te quería.

**Ian** ¿Qué ha cambiado?

**Cate** Tú.

**Ian** No. Ahora ves cómo soy. Eso es todo.

**Cate** Eres una pesadilla.

*Tiembla.*

**Ian** *la mira un rato, después la abraza.*

*Ella sigue temblando así que la abraza fuerte para que deje de hacerlo.*

**Cate** Me haces daño.

**Ian** Perdona.

*La abraza menos fuerte.*

*Le da un ataque de tos.*

*Escupe en su pañuelo y espera a que remita el dolor.*

*Luego se enciende un cigarro.*

**Ian** ¿Cómo te encuentras?

**Cate** Me duele.

**Ian** *(Asiente).*

**Cate** Por todas partes.

Apesto a ti.

**Ian** ¿Quieres un baño?

**Cate** *empieza a toser y a tener arcadas.*

*Se mete los dedos en la garganta y se saca un pelo.*

*Lo sostiene en alto y mira con asco a Ian. Escupe.*

**Ian** *va al baño y abre uno de los grifos de la bañera.*

**Cate** *mira por la ventana.*

**Ian** *regresa.*

**Cate** Parece como si hubiera una guerra.

**Ian** *(No se asoma).*

Se está convirtiendo en Negrolandia.

¿Vas a volver a venir a Leeds?

**Cate** El veintiséis.

**Ian** ¿Quieres venir a verme?

**Cate** Voy a ir al fútbol.

*Ella se dirige al baño.*

**Ian** *coge el teléfono.*

**Ian** Two English breakfasts, son.

*He finishes the remainder of the gin.*

**Cate** *returns.*

**Cate** I can't piss. It's just blood.

**Ian** Drink lots of water.

**Cate** Or shit. It hurts.

**Ian** It'll heal.

*There is a knock at the door. They both jump.*

**Cate** DON'T ANSWER IT DON'T ANSWER IT DON'T ANSWER IT

*She dives on the bed and puts her head under the pillow.*

**Ian** Cate, shut up.

*He pulls the pillow off and puts the gun to her head.*

**Cate** Do it. Go on, shoot me. Can't be no worse than what you've done already.

Shoot me if you want, then turn it on yourself and do the world a favour.

**Ian** *(Stares at her.)*

**Cate** I'm not scared of you, Ian. Go on.

**Ian** *(Gets off her.)*

**Cate** *(Laughs.)*

**Ian** Answer the door and suck the cunt's cock.

**Cate** *tries to open the door. It is locked.*

**Ian** *throws the key at her.*

*She opens the door.*

*The breakfasts are outside on a tray. She brings them in.*

**Ian** *locks the door.*

**Cate** *stares at the food.*

**Cate** Sausages. Bacon.

**Ian** Sorry. Forgot. Swap your meat for my tomatoes and mushrooms. And toast.

**Cate** *(Begins to retch.)*

The smell.

**Ian** *takes a sausage off the plate and stuffs it in his mouth and keeps a rasher of bacon in his hand.*

*He puts the tray of food under the bed with a towel over it.*

**Ian** Will you stay another day?

**Cate** I'm having a bath and going home.

*She picks up her bag and goes into the bathroom, closing the door.*

*We hear the other bath tap being turned on.*

*There are two loud knocks at the outer door.*

**Ian** *draws his gun, goes to the door and listens.*

*The door is tried from outside. It is locked.*

*There are two more loud knocks.*

**Ian** Dos desayunos ingleses, hijo.  
*Se acaba lo que queda de ginebra.*

**Cate** *vuelve.*

**Cate** No puedo mear. Es solo sangre.

**Ian** Bebe mucha agua.

**Cate** Ni cagar. Me duele.

**Ian** Se curará.  
*Lllaman a la puerta. Los dos se sobresaltan.*

**Cate** NO ABRAS NO ABRAS NO ABRAS.  
*Ella se tira sobre la cama y esconde la cabeza bajo la almohada.*

**Ian** Cate, cállate.  
*Él aparta la almohada y le pone la pistola en la cabeza.*

**Cate** Hazlo. Venga, dispárame. No puede ser peor que lo que ya me has hecho.  
 Dispárame si quieres, y luego la vuelves hacia ti y le haces un favor al mundo.

**Ian** *(La mira fijamente).*

**Cate** No me das miedo, Ian. Adelante.

**Ian** *(Se aparta de ella).*

**Cate** *(Se ríe).*

**Ian** Abre la puerta y chúpale la polla a ese hijo de puta.  
**Cate** *intenta abrir la puerta. Está cerrada con llave.*  
**Ian** *le tira la llave.*  
*Ella abre la puerta.*  
*Los desayunos están fuera en una bandeja. Los lleva adentro.*  
**Ian** *cierra con llave.*  
**Cate** *mira fijamente la comida.*

**Cate** Salchichas. Beicon.

**Ian** Lo siento. Se me olvidó. Cámbiame la carne por el tomate y el champiñón. Y la tostada.

**Cate** *(Empieza a tener arcadas).*  
 El olor.  
**Ian** *coge una salchicha del plato, se la embute en la boca y se queda con una loncha de beicon en la mano.*  
*Pone la bandeja debajo de la cama tapada con una toalla.*

**Ian** ¿Te quieres quedar otro día?

**Cate** Voy a darme un baño y me voy a casa.  
*Coge su bolsa y se mete en el baño cerrando la puerta.*  
*Oímos cómo abre el otro grifo de la bañera.*  
*Se oyen dos golpes fuertes en la puerta exterior.*  
**Ian** *saca su pistola, va a la puerta y escucha.*  
*Intentan abrir la puerta desde fuera. Está cerrada.*  
*Suenan otros dos golpes fuertes.*

**Ian** Who's there?

*Silence.*

*Then two more loud knocks.*

**Ian** Who's there?

*Silence.*

*Then two more knocks.*

**Ian** looks at the door.

*Then he knocks twice.*

*Silence.*

*Then two more knocks from outside.*

**Ian** thinks.

*Then he knocks three times.*

*Silence.*

*Three knocks from outside.*

**Ian** knocks once.

*One knock from outside.*

**Ian** knocks twice.

*Two knocks.*

**Ian** puts his gun back in the holster and unlocks the door.

**Ian** (Under his breath.) Speak the Queen's English fucking nigger.

*He opens the door.*

*Outside is a **Soldier** with a sniper's rifle.*

**Ian** tries to push the door shut and draw his revolver.

*The **Soldier** pushes the door open and takes **Ian**'s gun easily.*

*The two stand, both surprised, staring at each other.*

*Eventually.*

**Soldier** What's that?

**Ian** looks down and realises he is still holding a rasher of bacon.

**Ian** Pig.

*The **Soldier** holds out his hand.*

**Ian** gives him the bacon and he eats it quickly, rind and all.

*The **Soldier** wipes his mouth.*

**Soldier** Got any more?

**Ian** No.

**Soldier** Got any more?

**Ian** I —

No.

**Soldier** Got any more?

**Ian** (Points to the tray under the bed.)

*The **Soldier** bends down carefully, never taking his eyes or rifle off **Ian**, and takes the tray from under the bed.*

**Ian** ¿Quién es?

*Silencio.*

*Luego otros dos golpes fuertes.*

**Ian** ¿Quién es?

*Silencio.*

*Luego otros dos golpes.*

**Ian** mira la puerta.

*Luego da dos golpes.*

*Silencio.*

*Luego suenan dos golpes más desde fuera.*

**Ian** piensa.

*Luego da tres golpes.*

*Silencio.*

*Dan tres golpes fuera.*

**Ian** da un golpe.

*Un golpe fuera.*

**Ian** da dos golpes.

*Dos golpes.*

**Ian** vuelve a poner el revólver en la funda y quita la llave a la puerta.

**Ian** (En voz baja). Habla en cristiano negro de los cojones.

*Abre la puerta.*

*Afuera hay un **Soldado** con un rifle de francotirador.*

**Ian** intenta cerrar la puerta y sacar su revólver.

*El **Soldado** abre la puerta de un empujón y le quita la pistola a **Ian** con facilidad.*

*Los dos se quedan de pie, ambos sorprendidos, mirándose uno a otro.*

*Finalmente.*

**Soldado** ¿Qué es eso?

**Ian** baja la vista y se da cuenta que aún tiene una loncha de beicon en la mano.

**Ian** Cerdo.

*El **Soldado** extiende la mano.*

**Ian** le da el beicon y él se lo come rápidamente, corteza y todo.

*El **Soldado** se limpia la boca.*

**Soldado** ¿Tienes más?

**Ian** No.

**Soldado** ¿Tienes más?

**Ian** Yo —

No.

**Soldado** ¿Tienes más?

**Ian** (Señala la bandeja bajo la cama).

*El **Soldado** se agacha despacio, sin apartar la vista ni su rifle de **Ian** en ningún momento, y saca la bandeja de debajo de la cama.*

*He straightens up and glances down at the food.*

**Soldier** Two.

**Ian** I was hungry.

**Soldier** I bet.

*The Soldier sits on the edge of the bed and very quickly devours both breakfasts.*

*He sighs with relief and burps.*

*He nods towards the bathroom.*

**Soldier** She in there?

**Ian** Who?

**Soldier** I can smell the sex.

*(He begins to search the room.)*

You a journalist?

**Ian** I —

**Soldier** Passport.

**Ian** What for?

**Soldier** *(Looks at him.)*

**Ian** In the jacket.

*The Soldier is searching a chest of drawers.*

*He finds a pair of Cate's knickers and holds them up.*

**Soldier** Hers?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

**Soldier** Or yours.

*(He closes his eyes and rubs them gently over his face, smelling with pleasure.)*

What's she like?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

**Soldier** Is she soft?

Is she —?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

*The Soldier puts Cate's knickers in his pocket and goes to the bathroom.*

*He knocks on the door. No answer.*

*He tries the door. It is locked.*

*He forces it and goes in.*

**Ian** *waits, in a panic.*

*We hear the bath taps being turned off.*

**Ian** *looks out of the window.*

**Ian** Jesus Lord.

*The Soldier returns.*

**Soldier** Gone. Taking a risk. Lot of bastard soldiers out there.

*Se incorpora y echa una ojeada a la comida.*

**Soldado** Dos.

**Ian** Tenía hambre.

**Soldado** Imagino.

*El Soldado se sienta en el borde de la cama y devora rápidamente los dos desayunos.*

*Suspira con alivio y eructa.*

*Señala el baño.*

**Soldado** ¿Está dentro?

**Ian** ¿Quién?

**Soldado** Huelo a sexo.

*(Empieza a registrar la habitación).*

*¿Eres periodista?*

**Ian** Yo —

**Soldado** Pasaporte.

**Ian** ¿Para qué?

**Soldado** *(Lo mira).*

**Ian** En la chaqueta.

*El Soldado registra una cómoda.*

*Encuentra un par de bragas de Cate y las sostiene en alto.*

**Soldado** ¿Suyas?

**Ian** *(No contesta).*

**Soldado** O tuyas.

*(Cierra los ojos y se las restriega con delicadeza por la cara, oliendo con placer)*

*¿Cómo es?*

**Ian** *(No contesta).*

**Soldado** ¿Es cariñosa?

*¿Es —?*

**Ian** *(No contesta).*

*El Soldado se guarda las bragas de Cate en el bolsillo y va hacia el baño.*

*Llama a la puerta. No hay respuesta.*

*Intenta abrir la puerta. Está cerrada.*

*La fuerza y entra.*

**Ian** *espera, aterrado.*

*Oímos cerrar los grifos de la bañera.*

**Ian** *mira por la ventana.*

**Ian** Santo Dios.

*El Soldado regresa.*

**Soldado** Se ha ido. Jugándosela. Un montón de malditos soldados ahí fuera.

**Ian** looks in the bathroom. **Cate** isn't there.

The **Soldier** looks in **Ian**'s jacket pockets and takes his keys, wallet and passport.

**Soldier** (*Looks at Ian's press card.*)

Ian Jones.

Journalist.

**Ian** Oi.

**Soldier** Oi.

*They stare at each other.*

**Ian** If you've come to shoot me —

**Soldier** (*Reaches out to touch Ian's face but stops short of physical contact.*)

**Ian** You taking the piss?

**Soldier** Me?

*(He smiles.)*

Our town now.

*(He stands on the bed and urinates over the pillows.)*

**Ian** is disgusted.

*There is a blinding light, then a huge explosion.*

*Blackout.*

*The sound of summer rain.*

### Scene Three

*The hotel has been blasted by a mortar bomb.*

*There is a large hole in one of the walls, and everything is covered in dust which is still falling.*

*The **Soldier** is unconscious, rifle still in hand.*

*He has dropped **Ian**'s gun which lies between them.*

***Ian** lies very still, eyes open.*

**Ian** Mum?

*Silence.*

*The **Soldier** wakes and turns his eyes and rifle on **Ian** with the minimum possible movement.*

*He instinctively runs his free hand over his limbs and body to check that he is still in one piece. He is.*

**Soldier** The drink.



**Ian** mira dentro del baño. **Cate** no está ahí.

**El Soldado** mira en los bolsillos de la chaqueta de **Ian** y saca sus llaves, cartera y pasaporte.

**Soldado** (*Mira la acreditación de prensa de Ian*).

Ian Jones.

Periodista.

**Ian** Oi.

**Soldado** Oi<sup>16</sup>.

*Se miran fijamente.*

**Ian** Si has venido a matarme —

**Soldado** (*Se acerca a tocar la cara de Ian pero se detiene sin llegar al contacto*).

**Ian** ¿Te estás quedando conmigo?

**Soldado** ¿Yo?

(*Sonríe*).

Ahora es nuestra ciudad.

(*Se pone de pie en la cama y orina sobre las almohadas*).

**Ian** está asqueado.

*Se produce una luz cegadora, después una gigantesca explosión.*

Oscuro.

*Sonido de lluvia de verano.*

### Escena tres

*El hotel ha sido bombardeado por una bomba de mortero.*

*Hay un gran agujero en una de las paredes y todo está cubierto del polvo que sigue cayendo.*

*El Soldado* está inconsciente, con el rifle aún en la mano.

*Se le ha caído la pistola de Ian que se encuentra entre ambos.*

**Ian** está tendido muy quieto, con los ojos abiertos.

**Ian** ¿Mamá?

*Silencio.*

**El Soldado** se despierta y vuelve sus ojos y su rifle hacia **Ian** con el menor movimiento posible.

*Instintivamente, con la mano libre recorre su cuerpo y sus extremidades para comprobar que todavía está de una pieza. Lo está.*

**Soldado** La bebida.

---

<sup>16</sup> En francés en el original.

**Ian** looks around. There is a bottle of gin lying next to him with the lid off.

*He holds it up to the light.*

**Ian** Empty.

**Soldier** *(Takes the bottle and drinks the last mouthful.)*

**Ian** *(Chuckles.)*

Worse than me.

*The Soldier holds the bottle up and shakes it over his mouth, catching any remaining drops.*

**Ian** finds his cigarettes in his shirt pocket and lights up.

**Soldier** Give us a cig.

**Ian** Why?

**Soldier** 'Cause I've got a gun and you haven't.

**Ian** considers the logic.

*Then takes a single cigarette out of the packet and tosses it at the Soldier.*

*The Soldier picks up the cigarette and puts it in his mouth.*

*He looks at Ian, waiting for a light.*

**Ian** holds out his cigarette.

*The Soldier leans forward, touching the tip of his cigarette against the lit one, eyes always on Ian.*

*He smokes.*

**Soldier** Never met an Englishman with a gun before, most of them don't know what a gun is. You a soldier?

**Ian** Of sorts.

**Soldier** Which side, if you can remember.

**Ian** Don't know what the sides are here.

Don't know where...

*(He trails off confused, and looks at the Soldier.)*

Think I might be drunk.

**Soldier** No. It's real.

*(He picks up the revolver and examines it.)*

Come to fight for us?

**Ian** No, I —

**Soldier** No, course not. English.

**Ian** I'm Welsh.

**Soldier** Sound English, fucking accent.

**Ian** I live there.

**Soldier** Foreigner?

**Ian** English and Welsh is the same. British. I'm not an import.

**Soldier** What's fucking Welsh, never heard of it.

**Ian** Come over from God knows where have their kids and call them English  
they're not English born in England don't make you English.

**Ian** mira a su alrededor. Junto a él hay tirada una botella de ginebra con el tapón quitado.

*La pone al trasluz.*

**Ian** Vacía.

**Soldado** (Coge la botella y se bebe el último sorbo).

**Ian** (Suelta una risita).

Peor que yo.

*El Soldado alza la botella y la agita sobre su boca, pescando las gotas restantes.*

**Ian** encuentra sus cigarrillos en el bolsillo de la camisa y se enciende uno.

**Soldado** Danos un piti.

**Ian** ¿Por qué?

**Soldado** Porque yo tengo una pistola y tú no.

**Ian** considera su lógica.

*Luego saca un único cigarrillo del paquete y se lo lanza al Soldado.*

*El Soldado lo coge y se lo pone en la boca.*

*Mira a Ian, esperando que le dé fuego.*

**Ian** le tiende su cigarro.

*El Soldado se inclina hacia delante, acercando el extremo de su cigarro al que está encendido, los ojos siempre fijos en Ian.*

*Fuma.*

**Soldado** Nunca había conocido a un inglés con pistola, la mayoría no sabe lo que es una pistola. ¿Eres un soldado?

**Ian** Algo así.

**Soldado** De qué bando, si es que te acuerdas.

**Ian** No sé cuáles son los bandos aquí.

No sé dónde...

*(Va callándose confuso y mira al Soldado).*

Creo que igual estoy borracho.

**Soldado** No. Esto es real.

*(Coge el revólver y lo inspecciona).*

¿Has venido a luchar por nosotros?

**Ian** No, yo —

**Soldado** No, por supuesto que no. Inglés.

**Ian** Soy galés.

**Soldado** Parece inglés, el puto acento.

**Ian** Vivo allí.

**Soldado** ¿Extranjero?

**Ian** Inglés y galés son lo mismo. Británico. No soy una importación.

**Soldado** Qué coño es galés, nunca he oído hablar de él.

**Ian** Vienen de Dios sabe dónde tienen hijos y los llaman ingleses no son ingleses nacer en Inglaterra no te hace inglés.

**Soldier** Welsh as in Wales?

**Ian** It's attitude.

*(He turns away.)*

Look at the state of my fucking jacket. The bitch.

**Soldier** Your girlfriend did that, angry was she?

**Ian** She's not my girlfriend.

**Soldier** What, then?

**Ian** Mind your fucking own.

**Soldier** Haven't been here long have you.

**Ian** So?

**Soldier** Learn some manners, Ian.

**Ian** Don't call me that.

**Soldier** What shall I call you?

**Ian** Nothing.

*Silence.*

*The Soldier looks at Ian for a very long time, saying nothing.*

*Ian is uncomfortable.*

*Eventually.*

**Ian** What?

**Soldier** Nothing.

*Silence.*

*Ian is uneasy again.*

**Ian** My name's Ian.

**Soldier** I

Am

Dying to make love

Ian

**Ian** *(Looks at him.)*

**Soldier** You got a girlfriend?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

**Soldier** I have.

Col.

Fucking beautiful.

**Ian** Cate —

**Soldier** Close my eyes and think about  
her.

She's —

She's —

She's —

She's —

She's —

**Soldado** ¿Galés como en Gales?

**Ian** Es una actitud.

*(Se da la vuelta).*

Mira cómo está mi puta chaqueta. La zorra.

**Soldado** Tu novia hizo eso, estaba enfadada ¿no?

**Ian** No es mi novia.

**Soldado** ¿Entonces qué?

**Ian** Métete en tus putos asuntos.

**Soldado** No llevas mucho aquí ¿verdad?

**Ian** ¿Y?

**Soldado** Aprende modales, Ian.

**Ian** No me llames eso.

**Soldado** ¿Cómo debo llamarte?

**Ian** Nada.

*Silencio.*

*El Soldado mira a Ian durante largo tiempo, sin decir nada.*

*Ian se siente incómodo.*

*Finalmente.*

**Ian** ¿Qué?

**Soldado** Nada.

*Silencio.*

*Ian vuelve a sentirse incómodo.*

**Ian** Mi nombre es Ian.

**Soldado** Me

Muero

Por

Hacer el amor

Ian.

**Ian** *(Lo mira).*

**Soldado** ¿Tienes novia?

**Ian** *(No contesta).*

**Soldado** Yo sí.

Col.

La hostia de guapa.

**Ian** Cate —

**Soldado** Cierro los ojos y pienso en  
ella.

Ella está —

Ella está —

Ella está —

Ella está —

Ella está —

She's —  
 She's —  
 When was the last time you — ?  
**Ian**     *(Looks at him.)*  
**Soldier** When? I know it was recent, smell it, remember.  
**Ian**     Last night I think.  
**Soldier** Good?  
**Ian**     Don't know. I was pissed. Probably not.  
**Soldier** Three of us —  
**Ian**     Don't tell me.  
**Soldier** Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn't cry, just lay there. Turned her over and — Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of — Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles.  
**Ian**     Charming.  
**Soldier** Never done that?  
**Ian**     No.  
**Soldier** Sure?  
**Ian**     I wouldn't forget.  
**Soldier** You would.  
**Ian**     Couldn't sleep with myself.  
**Soldier** What about your wife?  
**Ian**     I'm divorced.  
**Soldier** Didn't you ever —  
**Ian**     No.  
**Soldier** What about that girl locked herself in the bathroom.  
**Ian**     *(Doesn't answer.)*  
**Soldier** Ah.  
**Ian**     You did four in one go, I've only ever done one.  
**Soldier** You killed her?  
**Ian**     *(Makes a move for his gun.)*  
**Soldier** Don't, I'll have to shoot you. Then I'd be lonely.  
**Ian**     Course I haven't.  
**Soldier** Why not, don't seem to like her very much.  
**Ian**     I do.  
           She's...a woman.  
**Soldier** So?

Ella está —  
 Ella está —  
 ¿Cuándo ha sido la última vez que — ?

**Ian**     *(Lo mira).*

**Soldado** ¿Cuándo? Sé que ha sido hace poco, lo huelo, acuérdate.

**Ian**     Anoche creo.

**Soldado** ¿Estuvo bien?

**Ian**     No sé. Estaba borracho. Probablemente no.

**Soldado** Tres de nosotros —

**Ian**     No me lo cuentes.

**Soldado** Fuimos a una casa justo en las afueras de la ciudad. Todos se habían marchado. Salvo un niño pequeño que se escondía en la esquina. Uno de los otros lo sacó fuera. Lo puso en el suelo y le disparó en las piernas. Oí llantos en el sótano. Bajé. Tres hombres y cuatro mujeres. Llamé al resto. Sujetaron a los hombres mientras me follaba a las mujeres. La más joven tenía doce años. No lloró, sólo estaba ahí tumbada. La giré y — Entonces sí lloró. Hice que me limpiara con la lengua. Cerré los ojos y pensé en — Disparé a su padre en la boca. Los hermanos gritaron. Los colgué del techo por los testículos.

**Ian**     Encantador.

**Soldado** ¿No lo has hecho nunca?

**Ian**     No.

**Soldado** ¿Seguro?

**Ian**     No lo olvidaría.

**Soldado** Sí que lo harías.

**Ian**     No podría dormir por las noches.

**Soldado** ¿Y a tu mujer?

**Ian**     Estoy divorciado.

**Soldado** ¿Nunca —

**Ian**     No.

**Soldado** ¿Y la chica que se había encerrado en el baño?

**Ian**     *(No contesta).*

**Soldado** Ah.

**Ian**     Tú hiciste cuatro de un golpe, yo solo lo he hecho una vez.

**Soldado** ¿La has matado?

**Ian**     *(Intenta alcanzar su pistola).*

**Soldado** No lo hagas, o tendré que dispararte. Entonces estaría muy solo.

**Ian**     Claro que no la he matado.

**Soldado** ¿Por qué no? no parece que te guste mucho.

**Ian**     Sí me gusta.  
             Es...una mujer.

**Soldado** ¿Y?

**Ian** I've never —  
It's not —

**Soldier** What?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

**Soldier** Thought you were a soldier.

**Ian** Not like that.

**Soldier** Not like that, they're all like that.

**Ian** My job —

**Soldier** Even me. Have to be.  
My girl —  
Not going back to her. When I go back.  
She's dead, see. Fucking bastard soldier, he —

*He stops.*  
*Silence.*

**Ian** I'm sorry.

**Soldier** Why?

**Ian** It's terrible.

**Soldier** What is?

**Ian** Losing someone, a woman, like that.

**Soldier** You know, do you?

**Ian** I —

**Soldier** Like what?

**Ian** Like —  
You said —  
A soldier —

**Soldier** You're a soldier.

**Ian** I haven't —

**Soldier** What if you were ordered to?

**Ian** Can't imagine it.

**Soldier** Imagine it.

**Ian** *(Imagines it.)*

**Soldier** In the line of duty.  
For your country.  
Wales.

**Ian** *(Imagines harder.)*

**Soldier** Foreign slag.

**Ian** *(Imagines harder. Looks sick.)*

**Soldier** Would you?

**Ian** *(Nods.)*

**Soldier** How.

**Ian** Quickly. Back of the head. Bam.

**Soldier** That's all.



**Ian** Nunca he —  
No está —

**Soldado** ¿Qué?

**Ian** *(No responde).*

**Soldado** Creí que eras un soldado.

**Ian** No de esa clase.

**Soldado** No de esa clase, todos son de esa clase.

**Ian** Mi trabajo —

**Soldado** Hasta yo. Tengo que serlo.  
Mi chica —  
No voy a volver con ella. Cuando regrese.  
Está muerta, ¿sabes? Un puto soldado hijo de puta, él —  
*Se calla.*  
*Silencio.*

**Ian** Lo siento.

**Soldado** ¿Por qué?

**Ian** Es terrible.

**Soldado** ¿El qué?

**Ian** Perder a alguien, a una mujer, así.

**Soldado** Lo entiendes, ¿eh?

**Ian** Yo —

**Soldado** ¿Así cómo?

**Ian** Como —  
Dijiste —  
Un soldado —

**Soldado** Tú eres un soldado.

**Ian** Yo no he —

**Soldado** ¿Y si te lo ordenaran?

**Ian** No puedo imaginármelo.

**Soldado** Imagínatelo.

**Ian** *(Se lo imagina).*

**Soldado** En cumplimiento del deber.  
Por tu país.  
Gales.

**Ian** *(Se lo imagina con más fuerza).*

**Soldado** Esa chusma extranjera.

**Ian** *(Se lo imagina con más fuerza. Parece descompuesto).*

**Soldado** ¿Lo harías?

**Ian** *(Afirma).*

**Soldado** ¿Cómo?

**Ian** Rápido. En la nuca. Bam.

**Soldado** Eso es todo.

**Ian** It's enough.

**Soldier** You think?

**Ian** Yes.

**Soldier** You never killed anyone.

**Ian** Fucking have.

**Soldier** No.

**Ian** Don't you fucking —

**Soldier** Couldn't talk like this. You'd know.

**Ian** Know what?

**Soldier** Exactly. You don't know.

**Ian** Know fucking what?

**Soldier** Stay in the dark.

**Ian** What? Fucking what? What don't I know?

**Soldier** You think —  
*(He stops and smiles.)*  
 I broke a woman's neck. Stabbed up between her legs, on the fifth stab  
 snapped her spine.

**Ian** *(Looks sick.)*

**Soldier** You couldn't do that.

**Ian** No.

**Soldier** You never killed.

**Ian** Not like that.

**Soldier** Not  
 Like  
 That

**Ian** I'm not a torturer.

**Soldier** You're close to them, gun to head. Tie them up, tell them what you're going to  
 do to them, make them wait for it, then...what?

**Ian** Shoot them.

**Soldier** You haven't got a clue.

**Ian** What then?

**Soldier** You never fucked a man before you killed him?

**Ian** No.

**Soldier** Or after?

**Ian** Course not.

**Soldier** Why not?

**Ian** What for, I'm not queer.

**Soldier** Col, they bugged her. Cut her throat. Hacked her ears and nose off, nailed  
 them to the front door.

**Ian** Enough.

**Soldier** Ever seen anything like that?

**Ian** Es suficiente.

**Soldado** ¿Eso crees?

**Ian** Sí.

**Soldado** No has matado nunca a nadie.

**Ian** Claro que sí, joder.

**Soldado** No.

**Ian** Joder, no me —

**Soldado** No hablarías así. Sabrías.

**Ian** ¿Saber qué?

**Soldado** Exacto. No lo sabes.

**Ian** ¿Saber qué joder?

**Soldado** Vives en la ignorancia.

**Ian** ¿El qué? ¿El qué joder? ¿Qué es lo que no sé?

**Soldado** Tú crees que —  
*(Se detiene y sonríe).*  
 Le rompí el cuello a una mujer. La apuñalé entre las piernas, a la quinta puñalada se le partió la columna.

**Ian** *(Parece descompuesto).*

**Soldado** Tú no podrías hacer eso.

**Ian** No.

**Soldado** Nunca has matado.

**Ian** Así no.

**Soldado** Así  
 No

**Ian** No soy un torturador.

**Soldado** Te pones junto a ellos, con la pistola apuntándoles a la cabeza. Los atas, les cuentas lo que les vas a hacer, haces que lo estén esperando, y entonces...¿qué?

**Ian** Les disparas.

**Soldado** No tienes ni idea.

**Ian** Entonces ¿qué?

**Soldado** ¿Nunca te has follado a un hombre antes de matarlo?

**Ian** No.

**Soldado** ¿O después?

**Ian** Por supuesto que no.

**Soldado** ¿Por qué no?

**Ian** ¿Para qué? No soy maricón.

**Soldado** A Col, la dieron por el culo. Le cortaron el cuello. Le rebanaron las orejas y la nariz y las clavaron en la puerta principal.

**Ian** Suficiente.

**Soldado** ¿Nunca has visto nada así?

**Ian** Stop.

**Soldier** Not in photos?

**Ian** Never.

**Soldier** Some journalist, that's your job.

**Ian** What?

**Soldier** Proving it happened. I'm here, got no choice. But you. You should be telling people.

**Ian** No one's interested.

**Soldier** You can do something, for me —

**Ian** No.

**Soldier** Course you can.

**Ian** I can't do anything.

**Soldier** Try.

**Ian** I write...stories. That's all. Stories. This isn't a story anyone wants to hear.

**Soldier** Why not?

**Ian** *(Takes one of the newspapers from the bed and reads.)*  
 "Kinky car dealer Richard Morris drove two teenage prostitutes into the country, tied them naked to fences and whipped them with a belt before having sex. Morris, from Sheffield, was jailed for three years for unlawful sexual intercourse with one of the girls, aged thirteen."  
*(He tosses the paper away.)*  
 Stories.

**Soldier** Doing to them what they done to us, what good is that? At home I'm clean. Like it never happened. Tell them you saw me. Tell them...you saw me.

**Ian** It's not my job.

**Soldier** Whose is it?

**Ian** I'm a home journalist, for Yorkshire. I don't cover foreign affairs.

**Soldier** Foreign affairs, what you doing here?

**Ian** I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a patch of land. It has to be personal. Your girlfriend, she's a story. Soft and clean. Not you. Filthy, like the wogs. No joy in a story about blacks who gives a shit? Why bring you to light?

**Soldier** You don't know fuck all about me.  
 I went to school.  
 I made love with Col.  
 Bastards killed her, now I'm here.  
 Now I'm here.  
*(He pushes the riffle in Ian's face.)*  
 Turn over, Ian.

**Ian** Déjalo.

**Soldado** ¿Ni en fotos?

**Ian** Nunca.

**Soldado** Menudo periodista, ese es tu trabajo.

**Ian** ¿Cuál?

**Soldado** Demostrar que ha ocurrido. Yo estoy aquí, no tengo elección. Pero tú. Tú deberías estar contándoselo a la gente.

**Ian** No le interesa a nadie.

**Soldado** Puedes hacer algo, por mí —

**Ian** No.

**Soldado** Claro que puedes.

**Ian** No puedo hacer nada.

**Soldado** Inténtalo.

**Ian** Yo escribo...historias. Eso es todo. Historias. Esta no es una historia que nadie quiera escuchar.

**Soldado** ¿Por qué no?

**Ian** *(Coge uno de los periódicos de la cama y lee).*  
 “El perverso vendedor de coches Richard Morris llevó a dos prostitutas adolescentes al campo, las ató desnudas a unas vallas y las azotó con un cinturón antes de violarlas. Morris, de Sheffield, ha sido condenado a tres años por relaciones sexuales ilícitas con una de las chicas, de trece años”.  
*(Tira el periódico).*  
 Historias.

**Soldado** Hacerles a ellos lo que nos han hecho a nosotros, ¿De qué sirve eso? En casa yo estoy limpio. Como si nunca hubiera sucedido. Cuéntales que me viste. Cuéntales...que me viste.

**Ian** Ese no es mi trabajo.

**Soldado** ¿De quién es?

**Ian** Soy periodista nacional, en Yorkshire. No cubro asuntos exteriores.

**Soldado** Asuntos exteriores, ¿qué estás haciendo aquí?

**Ian** Yo hago otras cosas. Tiroteos, violaciones, niños que sufren abusos de curas y maestros gays. No soldados que se follan unos a otros por un pedazo de tierra. Tiene que ser algo personal. Tu novia, ella sí que es una historia. Tierna y limpia. No tú. Mugriento, como los negros. No hay ningún atractivo en una historia de negros ¿A quién le importa una mierda? ¿Para qué sacarte a la luz?

**Soldado** No tienes ni puta idea sobre mí.  
 Yo fui a la escuela.  
 Yo hice el amor con Col.  
 Unos hijos de puta la mataron, ahora estoy aquí.  
 Ahora estoy aquí.  
*(Aplasta su rifle contra la cara de Ian).*  
 Date la vuelta, Ian.

**Ian** Why?

**Soldier** Going to fuck you.

**Ian** No.

**Soldier** Kill you then.

**Ian** Fine.

**Soldier** See. Rather be shot than fucked and shot.

**Ian** Yes.

**Soldier** And now you agree with anything I say.

*He kisses Ian very tenderly on me lips.*

*They stare at each other.*

**Soldier** You smell like her. Same cigarettes.

*The Soldier turns Ian over with one hand.*

*He holds the revolver to Ian's head with the other.*

*He pulls down Ian's trousers, undoes his own and rapes him — eyes closed and smelling Ian's hair.*

*The Soldier is crying his heart out.*

*Ian's face registers pain but he is silent.*

*When the Soldier has finished he pulls up his trousers and pushes the revolver up Ian's anus.*

**Soldier** Bastard pulled the trigger on Col. What's it like?

**Ian** *(Tries to answer. He can't.)*

**Soldier** *(Withdraws the gun and sits next to Ian.)*

You never fucked by a man before?

**Ian** *(Doesn't answer.)*

**Soldier** Didn't think so. It's nothing. Saw thousands of people packing into trucks like pigs trying to leave town. Women threw their babies on board hoping someone would look at them. Crushing each other to death. Insides of people's heads came out of their eyes. Saw a child most of his face blown off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out, starving man eating his dead wife's leg. Gun was born here and won't die. Can't get tragic about your arse. Don't think your Welsh arse is different to any other arse I fucked. Sure you haven't got any more food, I'm fucking starving.

**Ian** Are you going to kill me?

**Soldier** Always covering your own arse.

*The Soldier grips Ian's head in his hands.*

*He puts his mouth over one of Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it.*

*He does the same to the other eye.*

**Soldier** He ate her eyes.

Poor bastard.

**Ian** ¿Por qué?

**Soldado** Voy a follarte.

**Ian** No.

**Soldado** Te mataré entonces.

**Ian** Bien.

**Soldado** Ya veo. Mejor que te disparen a que te follen y te disparen.

**Ian** Sí.

**Soldado** Y ahora estarás de acuerdo con todo lo que yo diga.

*Besa a Ian muy dulcemente en los labios.*

*Se miran fijamente.*

**Soldado** Hueles igual que ella. Los mismos cigarrillos.

*El Soldado gira a Ian con una sola mano.*

*Con la otra sujeta el revólver contra la cabeza de Ian.*

*Baja de un tirón los pantalones de Ian, se desabrocha los suyos y lo viola — con los ojos cerrados y oliendo el pelo de Ian.*

*El Soldado llora a lágrima viva.*

*La cara de Ian refleja dolor pero guarda silencio.*

*Cuando el Soldado termina se sube los pantalones e introduce a Ian el revólver por el culo.*

**Soldado** El hijo de puta apretó el gatillo dentro de Col. ¿Qué se siente?

**Ian** *(Intenta responder. No puede).*

**Soldado** *(Retira la pistola y se sienta junto a Ian).*

¿Nunca te había follado un tío?

**Ian** *(No responde).*

**Soldado** Ya lo imaginaba. Eso no es nada. Vi a miles de personas apiñadas en camiones como cerdos intentando salir de la ciudad. Las mujeres arrojaban a sus bebés al camión esperando que alguien pudiera cuidarlos. Aplastándose unos a otros hasta morir. Los cerebros de la gente se les salían por los ojos. Vi a un chico con casi toda la cara reventada, una niña que me follé con la mano dentro tratando de sacarme toda la leche, un hombre hambriento comiéndose la pierna de su mujer muerta. Las armas nacieron aquí y no morirán. No voy a ponerme trágico por tu culo. No creas que tu culo galés es distinto de cualquier otro culo que me he follado. ¿Seguro que no tienes más comida? Me estoy muriendo de hambre, joder.

**Ian** ¿Vas a matarme?

**Soldado** Siempre cubriéndote el culo.

*El Soldado agarra la cabeza de Ian entre sus manos.*

*Pone su boca en uno de los ojos de Ian, lo succiona, lo arranca con los dientes y se lo come.*

*Hace lo mismo con el otro ojo.*

**Soldado** Él se comió sus ojos.

Pobre hijo de puta.

Poor love.  
Poor fucking bastard.  
*Blackout.*  
*The sound of autumn rain.*

#### Scene Four

*The same.*  
*The **Soldier** lies close to **Ian**, the revolver in his hand.*  
*He has blown his own brain out.*  
***Cate** enters through the bathroom door, soaking wet and carrying a baby.*  
*She steps over the **Soldier** with a glance.*  
*Then she sees **Ian**.*

**Cate** You're a nightmare.  
**Ian** Cate?  
**Cate** It won't stop.  
**Ian** Catie? You here?  
**Cate** Everyone in town is crying.  
**Ian** Touch me.  
**Cate** Soldiers have taken over.  
**Ian** They've won?  
**Cate** Most people gave up.  
**Ian** You seen Matthew?  
**Cate** No.  
**Ian** Will you tell him for me?  
**Cate** He isn't here.  
**Ian** Tell him —  
Tell him —  
**Cate** No.  
**Ian** Don't know what to tell him. I'm cold.  
Tell him —  
You here?  
**Cate** A woman gave me her baby.  
**Ian** You come for me, Catie? Punish me or rescue me makes no difference I love  
you Cate tell him for me do it for me touch me Cate.  
**Cate** Don't know what to do with it.  
**Ian** I'm cold.  
**Cate** Keeps crying.  
**Ian** Tell him —



Pobre amor mío.  
Pobre cabrón hijo de puta.  
*Oscuro.*  
*Sonido de lluvia otoñal.*

#### **Escena cuatro**

*Mismo lugar.*  
*El Soldado yace junto a Ian, con el revólver en la mano.*  
*Se ha volado los sesos.*  
*Cate entra por la puerta del baño, empapada hasta los huesos y llevando un bebé.*  
*Pasa por encima del Soldado echándole un vistazo.*  
*Entonces ve a Ian.*

**Cate** Eres una pesadilla.  
**Ian** ¿Cate?  
**Cate** No se va a acabar.  
**Ian** ¿Catie? ¿Estás aquí?  
**Cate** En la ciudad todo el mundo está llorando.  
**Ian** Tócame.  
**Cate** Los soldados han tomado el mando.  
**Ian** ¿Han ganado?  
**Cate** La mayoría de la gente se rindió.  
**Ian** ¿Has visto a Mathew?  
**Cate** No.  
**Ian** ¿Hablarás con él de mi parte?  
**Cate** No está aquí.  
**Ian** Dile —  
Dile —  
**Cate** No.  
**Ian** No sé qué decirle. Tengo frío.  
Dile —  
¿Sigues aquí?  
**Cate** Una mujer me dio su bebé.  
**Ian** ¿Has venido a por mí, Catie? Que me castigues o que me rescates no cambia nada te quiero Cate habla con él de mi parte hazlo por mí tócame Cate.  
**Cate** No sé qué hacer con ella.  
**Ian** Tengo frío.  
**Cate** Sigue llorando.  
**Ian** Dile —

**Cate** I CAN'T.  
**Ian** Will you stay with me, Cate?  
**Cate** No.  
**Ian** Why not?  
**Cate** I have to go back soon.  
**Ian** Shaun know what we did?  
**Cate** No.  
**Ian** Better tell him.  
**Cate** No.  
**Ian** He'll know. Even if you don't.  
**Cate** How?  
**Ian** Smell it. Soiled goods. Don't want it, not when you can have someone clean.  
  
**Cate** What's happened to your eyes?  
**Ian** I need you to stay, Cate. Won't be for long.  
**Cate** Do you know about babies?  
**Ian** No.  
**Cate** What about Matthew?  
**Ian** He's twenty-four.  
**Cate** When he was born.  
**Ian** They shit and cry. Hopeless.  
**Cate** Bleeding.  
**Ian** Will you touch me?  
**Cate** No.  
**Ian** So I know you're here.  
**Cate** You can hear me.  
**Ian** Won't hurt you, I promise.  
**Cate** *(Goes to him slow and touches the top of his head.)*  
**Ian** Help me.  
**Cate** *(Strokes his hair.)*  
**Ian** Be dead soon anyway, Cate.  
     And it hurts.  
     Help me to —  
     Help me —  
     Finish  
     It  
**Cate** *(Withdraws her hand.)*  
**Ian** Catie?  
**Cate** Got to get something for Baby to eat.  
**Ian** Won't find anything.  
**Cate** May as well look.  
**Ian** Fucking bastards ate it all.

**Cate** NO PUEDO.

**Ian** ¿Vas a quedarte conmigo, Cate?

**Cate** No.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** Tengo que volver pronto.

**Ian** ¿Shaun sabe lo que hicimos?

**Cate** No.

**Ian** Es mejor que se lo digas.

**Cate** No.

**Ian** Lo sabrá. Aunque no se lo digas.

**Cate** ¿Cómo?

**Ian** Se huele. Mercancía usada. No la quieres, no si puedes tener a alguien a estrenar.

**Cate** ¿Qué te ha pasado en los ojos?

**Ian** Necesito que te quedes, Cate. No será mucho rato.

**Cate** ¿Sabes algo de bebés?

**Ian** No.

**Cate** ¿Y Mathew?

**Ian** Tiene veinticuatro años.

**Cate** Cuando nació.

**Ian** Cagan y lloran. Un caso perdido.

**Cate** Estás sangrando.

**Ian** ¿Puedes tocarme?

**Cate** No.

**Ian** Para que sepa que estás aquí.

**Cate** Puedes oírme.

**Ian** No te haré daño, lo prometo.

**Cate** *(Se acerca a él lentamente y le toca la coronilla).*

**Ian** Ayúdame.

**Cate** *(Acaricia su pelo).*

**Ian** De todos modos pronto estaré muerto, Cate.  
Y duele.  
Ayúdame a —  
Ayúdame —  
Terminar  
lo

**Cate** *(Retira la mano).*

**Ian** ¿Catie?

**Cate** Tengo que conseguir algo de comer para Bebé.

**Ian** No vas a encontrar nada.

**Cate** Echaré un vistazo igualmente.

**Ian** Esos jodidos cabrones se lo comieron todo.

**Cate** It'll die.

**Ian** Needs its mother's milk.

**Cate** Ian.

**Ian** Stay.  
Nowhere to go, where are you going to go?  
Bloody dangerous on your own, look at me.  
Safer here with me.

**Cate** *considers.*  
*Then sits down with the baby some distance from Ian. He relaxes when he hears her sit.*

**Cate** *rocks the baby.*

**Ian** Not as bad as all that, am I?

**Cate** *(Looks at him.)*

**Ian** Will you help me, Catie?

**Cate** How.

**Ian** Find my gun?

**Cate** *thinks.*  
*Then gets up and searches around, baby in arms.*  
*She sees the revolver in the Soldier's hand and stares at it for some time.*

**Ian** Found it?

**Cate** No.  
*She takes the revolver from the Soldier and fiddles with it.*  
*It springs open and she stares in at all the bullets.*  
*She removes them and closes the gun.*

**Ian** That it?

**Cate** Yes.

**Ian** Can I have it?

**Cate** I don't think so.

**Ian** Catie.

**Cate** What?

**Ian** Come on.

**Cate** Don't tell me what to do.

**Ian** I'm not, love. Can you keep that baby quiet?

**Cate** It's not doing anything. It's hungry.

**Ian** We're all bloody hungry, don't shoot myself I'll starve to death.

**Cate** It's wrong to kill yourself.

**Ian** No it's not.

**Cate** God wouldn't like it.

**Ian** There isn't one.

**Cate** How do you know?

**Ian** No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing.

**Cate** Se morirá.

**Ian** Necesita leche de su madre.

**Cate** Ian.

**Ian** Quédate.  
No hay dónde ir, ¿A dónde vas a ir?  
Es condenadamente peligroso ir solo, mírame a mí.  
Más segura aquí conmigo.

**Cate** *lo sopesa.*  
*Luego se sienta con el bebé a cierta distancia de Ian. Él se tranquiliza cuando la oye sentarse.*

**Cate** *mece al bebé.*

**Ian** Tampoco soy tan malo ¿verdad?

**Cate** *(Lo mira).*

**Ian** ¿Quieres ayudarme, Catie?

**Cate** ¿Cómo?

**Ian** ¿Puedes encontrar mi pistola?

**Cate** *se lo piensa.*  
*Luego se levanta y busca a su alrededor, con el bebé en brazos.*  
*Ve el revólver en la mano del Soldado y se queda mirándolo durante un tiempo.*

**Ian** ¿La has encontrado?

**Cate** No.  
*Coge el revólver de la mano del Soldado y juega con él.*  
*Se abre de golpe y ella se queda mirando el interior con todas las balas.*  
*Las saca y cierra la pistola.*

**Ian** ¿Es la pistola?

**Cate** Sí.

**Ian** ¿Puedes dármela?

**Cate** No creo.

**Ian** Catie.

**Cate** ¿Qué?

**Ian** Vamos.

**Cate** No me digas lo que tengo que hacer.

**Ian** No lo hago, amor. ¿Puedes tener callado al bebé?

**Cate** No está haciendo nada. Tiene hambre.

**Ian** Todos tenemos hambre, joder, si no me pego un tiro me moriré de hambre.

**Cate** Suicidarse está mal.

**Ian** No, no está mal.

**Cate** A Dios no le gustaría.

**Ian** No hay Dios.

**Cate** ¿Cómo lo sabes?

**Ian** No hay Dios. No hay Papá Noel. No hay hadas. No hay Narnia. No hay una puta nada.

**Cate** Got to be something.

**Ian** Why?

**Cate** Doesn't make sense otherwise.

**Ian** Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was.

**Cate** Thought you didn't want to die.

**Ian** I can't see.

**Cate** My brother's got blind friends. You can't give up.

**Ian** Why not?

**Cate** It's weak.

**Ian** I know you want to punish me, trying to make me live.

**Cate** I don't.

**Ian** Course you fucking do, I would. There's people I'd love to suffer but they don't, they die and that's it.

**Cate** What if you're wrong?

**Ian** I'm not.

**Cate** But if

**Ian** I've seen dead people. They're dead. They're not somewhere else, they're dead.

**Cate** What about people who've seen ghosts?

**Ian** What about them? Imagining it. Or making it up or wishing the person was still alive.

**Cate** People who've died and come back say they've seen tunnels and lights —

**Ian** Can't die and come back. That's not dying, it's fainting. When you die, it's the end.

**Cate** I believe in God.

**Ian** Everything's got a scientific explanation.

**Cate** No.

**Ian** Give me my gun.

**Cate** What are you going to do?

**Ian** I won't hurt you.

**Cate** I know.

**Ian** End it.  
Got to, Cate, I'm ill.  
Just speeding it up a bit.

**Cate** *(Thinks hard.)*

**Ian** Please.

**Cate** *(Gives him the gun.)*

**Ian** *(Takes the gun and puts it in his mouth. He takes it out again.)*  
Don't stand behind me.  
*He puts the gun back in his mouth.*

**Cate** Tiene que haber algo.

**Ian** ¿Por qué?

**Cate** Porque no tiene sentido si no.

**Ian** No seas lela, joder, no tiene sentido de ninguna manera. Solo porque sería mejor que lo hubiera no es razón para que haya Dios.

**Cate** Creía que no querías morirme.

**Ian** No puedo ver.

**Cate** Mi hermano tiene amigos ciegos. No puedes rendirte.

**Ian** ¿Por qué no?

**Cate** Es de débiles.

**Ian** Sé que quieres castigarme, intentando hacer que viva.

**Cate** No.

**Ian** Claro que sí, joder, yo lo haría. Hay gente que me encantaría que sufriera pero no lo hacen, se mueren y listo.

**Cate** ¿Y si te equivocas?

**Ian** No me equivoco.

**Cate** Pero y si

**Ian** Yo he visto gente muerta. Están muertos. No están en ningún otro sitio, están muertos.

**Cate** ¿Y la gente que ha visto fantasmas?

**Ian** ¿Qué les pasa? Se lo imaginan. O se lo inventan o desean que esa persona todavía estuviera viva.

**Cate** La gente que ha muerto y regresa dice que ha visto túneles y luces —

**Ian** No se puede morir y regresar. Eso no es morir, eso es desmayarse. Cuando te mueres, es el final.

**Cate** Yo creo en Dios.

**Ian** Todo tiene una explicación científica.

**Cate** No.

**Ian** Dame la pistola.

**Cate** ¿Qué vas a hacer?

**Ian** No voy a hacerte daño.

**Cate** Lo sé.

**Ian** Acabar con esto.

Tengo que hacerlo, Cate, estoy enfermo.

Sólo voy a acelerarlo un poco.

**Cate** *(Lo piensa concienzudamente).*

**Ian** Por favor.

**Cate** *(Le da la pistola).*

**Ian** *(Coge la pistola y se la mete en la boca. Vuelve a sacarla).*

No te pongas detrás de mí.

*Vuelve a ponerse la pistola en la boca.*

*He pulls the trigger. The gun clicks, empty.  
He shoots again. And again and again and again.  
He takes the gun out of his mouth.*

**Ian** Fuck.

**Cate** Fate, see. You're not meant to do it. God —

**Ian** The cunt.

*(He throws the gun away in despair.)*

**Cate** *(Rocks the baby and looks down at it.)*  
Oh no.

**Ian** What.

**Cate** It's dead.

**Ian** Lucky bastard.

**Cate** *(Bursts out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably. She laughs and laughs and laughs and laughs and laughs.)*

*Blackout.*

*The sound of heavy winter rain.*

## Scene Five

*The same.*

**Cate** *is burying the baby under the floor.*

*She looks around and finds two pieces of wood.*

*She rips the lining out of Ian's jacket and binds the wood together in a cross which she sticks into the floor.*

*She collects a few of the scattered flowers and places them under the cross.*

**Cate** I don't know her name.

**Ian** Don't matter. No one's going to visit.

**Cate** I was supposed to look after her.

**Ian** Can bury me next to her soon.

Dance on my grave.

**Cate** Don't feel no pain or know nothing you shouldn't know —

**Ian** Cate?

**Cate** Shh.

**Ian** What you doing?

**Cate** Praying. Just in case.

**Ian** Will you pray for me?

**Cate** No.

**Ian** When I'm dead, not now.

**Cate** No point when you're dead.



*Aprieta el gatillo. La pistola hace clic, está vacía.*

*Vuelve a disparar otra vez. Y otra y otra y otra.*

*Se saca la pistola de la boca.*

**Ian** Joder.

**Cate** El destino, ¿ves? No tenía que ser. Dios —

**Ian** El hijo de puta.

*(Desesperado tira la pistola lejos).*

**Cate** *(Mece al bebé y la mira).*

Ay no.

**Ian** Qué.

**Cate** Está muerta.

**Ian** Hija de puta con suerte.

**Cate** *(Estalla en carcajadas de forma antinatural, histérica, incontrolada. Ríe, y ríe, ríe y ríe y ríe).*

*Oscuro.*

*Sonido de fuerte lluvia invernal.*

## **Escena cinco**

*El mismo lugar.*

**Cate** *está enterrando al bebé bajo el suelo.*

*Mira a su alrededor y encuentra dos trozos de madera.*

*Arranca la tela de la chaqueta de Ian y ata las maderas formando una cruz que clava en el suelo.*

*Recoge algunas de las flores desperdigadas y las coloca bajo la cruz.*

**Cate** No sé su nombre.

**Ian** No importa. Nadie va a venir a visitarla.

**Cate** Se suponía que yo debía cuidarla.

**Ian** Pronto podrás enterrarme con ella.

Bailar sobre mi tumba.

**Cate** Que no sientas ningún dolor ni sepas nada que no debieras saber —

**Ian** ¿Cate?

**Cate** Shh.

**Ian** ¿Qué estás haciendo?

**Cate** Rezar. Por si acaso.

**Ian** ¿Rezarás por mí?

**Cate** No.

**Ian** Cuando esté muerto, no ahora.

**Cate** No servirá de nada cuando estés muerto.

**Ian** You're praying for her.  
**Cate** She's baby.  
**Ian** So?  
**Cate** Innocent.  
**Ian** Can't you forgive me?  
**Cate** Don't see bad things or go bad places —  
**Ian** She's dead, Cate.  
**Cate** Or meet anyone who'll do bad things.  
**Ian** She won't, Cate, she's dead.  
**Cate** Amen.

*(She starts to leave.)*

**Ian** Where you going?  
**Cate** I'm hungry.  
**Ian** Cate, it's dangerous. There's no food.  
**Cate** Can get some off a soldier.  
**Ian** How?  
**Cate** *(Doesn't answer.)*  
**Ian** Don't do that.  
**Cate** Why not?  
**Ian** That's not you.  
**Cate** I'm hungry.  
**Ian** I know so am I.  
But.  
I'd rather —  
It's not —  
Please, Cate.  
I'm blind.  
**Cate** I'm hungry.  
*(She goes.)*  
**Ian** Cate? Catie?  
If you get some food —  
Fuck.

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** *masturbating.*

**Ian** cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** Estás rezando por ella.  
**Cate** Es un bebé.  
**Ian** ¿Y?  
**Cate** Es inocente.  
**Ian** ¿No puedes perdonarme?  
**Cate** Que no veas cosas malas ni vayas a sitios malos —  
**Ian** Está muerta, Cate.  
**Cate** Ni conozcas gente que haga cosas malas.  
**Ian** No lo hará, Cate, está muerta.  
**Cate** Amén.  
*(Se dispone a irse).*  
**Ian** ¿A dónde vas?  
**Cate** Tengo hambre.  
**Ian** Cate, es peligroso. No hay comida.  
**Cate** Puedo conseguirla de un soldado.  
**Ian** ¿Cómo?  
**Cate** *(No responde).*  
**Ian** No hagas eso.  
**Cate** ¿Por qué no?  
**Ian** No es propio de ti.  
**Cate** Tengo hambre.  
**Ian** Lo sé, yo también.  
 Pero.  
 Preferiría —  
 No está —  
 Por favor, Cate.  
 Estoy ciego.  
**Cate** Tengo hambre.  
*(Se va).*  
**Ian** Cate? Catie?  
 Si consigues comida —  
 Joder.

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** *masturbándose.*

**Ian** coño coño coño coño coño coño coño coño coño coño coño

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** strangling himself with his bare hands.

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** shitting.

*And then trying to clean it up with newspaper.*

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** laughing hysterically.

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** having a nightmare.

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** crying, huge bloody tears.

*He is hugging the **Soldier**'s body for comfort.*

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** lying very still, weak with hunger.

*Darkness.*

*Light.*

**Ian** tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out.

*He eats the baby.*

*He puts the remains back in the baby's blanket and puts the bundle back in the hole.*

*A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.*

**Ian** estrangulándose con sus propias manos.

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** cagando.

*Y después tratando de limpiarlo con un periódico.*

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** riéndose histérico.

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** teniendo una pesadilla.

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** llorando gigantescas lágrimas de sangre.

*Está abrazando el cuerpo del **Soldado** para reconfortarse.*

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** tumbado muy quieto, débil por el hambre.

*Oscuridad.*

*Luz.*

**Ian** arranca la cruz del suelo, hace pedazos el suelo y saca el cuerpo del bebé.

*Se come al bebé.*

*Vuelve a colocar los restos en la manta del bebé y coloca el hatillo de nuevo en el agujero.*

*Una pausa, luego salta dentro y se tumba con la cabeza sobresaliendo del suelo.*

*He dies with relief.*

*It starts to rain on him, coming through the roof.*

*Eventually.*

**Ian**     Shit.

**Cate** enters carrying some bread, a large sausage and a bottle of gin. There is blood seeping from between her legs.

**Cate**     You're sitting under a hole.

**Ian**     I know.

**Cate**     Get wet.

**Ian**     Aye.

**Cate**     Stupid bastard.

*She pulls a sheet off the bed and wraps it around her.*

*She sits next to **Ian**'s head.*

*She eats her fill of the sausage and bread, then washes it down with gin.*

**Ian** listens.

*She feeds **Ian** with the remaining food.*

*She pours gin in **Ian**'s mouth.*

*She finishes feeding **Ian** and sits apart from him, huddled for warmth.*

*She drinks the gin.*

*She sucks her thumb.*

*Silence.*

*It rains.*

**Ian**     Thank you.

*Blackout.*

*Muere con alivio.*

*Empieza a llover sobre él, cayendo a través del techo.*

*Finalmente.*

**Ian** Mierda.

**Cate** *entra trayendo pan, una salchicha grande y una botella de ginebra. Le gotea sangre de entre sus piernas.*

**Cate** Estás sentado debajo de un agujero.

**Ian** Lo sé.

**Cate** Te empaparás.

**Ian** Sí.

**Cate** Estúpido hijo de puta.

*Quita una sábana de la cama y se envuelve en ella.*

*Se sienta junto a la cabeza de Ian.*

*Come la salchicha y el pan hasta hartarse, y luego lo riega con la ginebra.*

**Ian** *escucha.*

*Da de comer a Ian la comida que ha sobrado.*

*Echa ginebra en la boca de Ian.*

*Acaba de dar de comer a Ian y se sienta lejos de él, acurrucada para darse calor.*

*Se bebe la ginebra.*

*Se chupa el pulgar.*

*Silencio.*

*Llueve.*

**Ian** Gracias.

*Oscuro.*









Este primer capítulo de análisis de la obra dramática de Sarah Kane busca dar cuenta de cómo *Blasted* incluye los primeros pasos en pos de la experimentación y la aproximación formal al sentido en la trayectoria de la dramaturga y recoge algunas de las preocupaciones temáticas que acompañarán toda su obra. Estas líneas tratarán de mostrar, asimismo, cómo la primera obra larga de la autora constituye, en este sentido, una auténtica declaración de intenciones.

---

*Blasted*

*Blasted* se estrenó el 12 de enero de 1995. Su autora, Sarah Kane, llevaba trabajando en la obra dos años y, de hecho, sus primeros cuarenta y cinco minutos hasta la entrada en escena del *Soldado* ya se habían presentado como muestra final del máster en dramaturgia que la autora cursó en Birmingham en 1993. Aunque aquel máster dirigido por David Edgar resultó desolador para ella por tener un carácter muy académico y sentir la autora que, de algún modo, cohibía su escritura (Saunders, 2002), este le ofreció, sin embargo, la oportunidad de ver *Blasted* sobre un escenario.

Esta primera puesta en escena del texto resultó crucial en varios sentidos, primero, porque hizo que Sarah Kane se replanteara la dirección en que debía seguir trabajando la obra y, segundo, porque Mel Kenyon, que habría de ser su representante de ahí en adelante y que se encontraba entre el público, quedó fascinada con la fuerza de la obra y la capacidad de manejar el silencio de Sarah Kane. De este primer contacto entre ambas surgiría una entrevista posterior tras la cual, Mel Kenyon convenció a Sarah Kane para llevar *Blasted* al *Royal Court*, el único teatro, en su opinión, capaz de apreciar el valor de la obra.

*Actually there's only one place we can take this play to which is the Royal Court, and only one man there who could do it justice which is James Macdonald.*

(Saunders, 2002 :146).

Tras la lectura dramatizada del boceto a cargo de James Macdonald, el *Royal Court* se ofreció a subvencionar la escritura de una obra de la autora, por lo que Sarah Kane decidió seguir adelante con el proyecto de *Blasted*. La dramaturga se trasladó a

Londres, donde aceptó un trabajo en el *Bush Theatre* como encargada literaria, y terminó la obra. Finalmente, el estreno de *Blasted* tuvo lugar en enero de 1995 en la sala pequeña del *Royal Court*, el *Theatre Upstairs*.

La representación, que duraba una hora y cincuenta minutos, estaba nuevamente dirigida por James Macdonald y protagonizada por Pip Donaghy (*Ian*), Kate Ashfield (*Cate*) y Dermot Kerrigan (*Soldier*). No había, aparentemente, nada que pudiera hacer presagiar la reacción de histeria que se produjo en el pase de prensa de la obra. Para empezar, *Blasted* se había programado para después de Navidad, un momento en el que normalmente no hay grandes obras en cartel, quizás, como interpreta la autora, en un intento de hacerla pasar más inadvertida (Sierz, 2001). Tampoco el programa de mano de *Blasted* buscaba ser ofensivo, sino que mostraba un soldado de la *Segunda Guerra Mundial* con un cierto aire de nostalgia y su única nota de provocación la aportaban sus dedos en forma de v de victoria. En las escaleras de acceso a la sala se había colgado, además, un cartel advirtiendo que algunas de las escenas podían herir la sensibilidad del espectador para evitar, de ese modo, que nadie se molestara. No fue así.

Una de las razones que pueden explicar la desproporcionada reacción de aquella noche es que todos los críticos acudieron a una misma sesión. Salvo tres personas, esa noche, todos en la sala eran críticos, hombres y de mediana edad. En contra de lo que asegura la leyenda en torno al estreno, solo uno de ellos abandonó, sin embargo, la sala. Bien es verdad que, una hora después, los periódicos ya habían recibido unas cuantas llamadas y había un fotógrafo del *Telegraph* en la puerta del *Royal Court*.

A partir de ese momento, *Blasted* ocupó noticias, programas de televisión, tiras cómicas y prensa amarilla. Incluso Stephen Daldry, director del *Royal Court*, se vio obligado a regresar de Nueva York. Afortunadamente, pese a la controversia surgida y el volumen de voces alzadas en contra, al contrario de lo que pasó con *Saved* (1965), que fue censurada, o *Romans in Britain* (1980) que fue procesada legalmente, las autoridades no emprendieron ninguna acción legal contra *Blasted*.

De *Blasted* se criticó el abuso gratuito de la violencia y el exceso escatológico, la incoherencia de lo presentado, la falta de mensaje, su ausencia de realismo y de secuencia lógica lineal, incluso la juventud y salud psíquica de la autora. *Enferma* es una de las palabras que más resonaron en los comentarios. *Demoníaca* e *infernal*, también. En particular, el crítico Jack Tinker del *Daily Mail* escribió una de las críticas más feroces que encabezó lo que Stephen Daldry denominó una caza de brujas (Sierz,

2001:95) y cuyo titular, “This disgusting feast of filth” (Tinker, 1995), ha quedado para siempre grabado junto al recuerdo de *Blasted*.

Como bien apunta Aleks Sierz, el hecho de que fuera una mujer la que planteara semejante estética y temática se sintió como una imperdonable transgresión: “That such a play had been written by a young woman seemed to transgress the mainstream media’s fantasy that sex and violence are the preserve of men” (Sierz, 2001:99). Aunque pocas, otras voces críticas se hicieron eco de esa misma interpretación y denunciaron la desigualdad: “Men can get away with depicting violence. Women are attacked for it. Time for a change”(Holland, 1995).

La propia Sarah Kane nunca imaginó una reacción semejante: “I wasn’t aware that *Blasted* would scandalize anyone (...) I think it is a shocking play, but only in the sense that falling down the stairs is shocking- it’s painful and it makes you aware of your own fragility” (Sierz, 2001:94). En especial, a la autora no dejaba de admirarle que su obra ocupara más atención en los medios que hechos reales que estaban ocurriendo en las mismas fechas y que eran verdaderamente preocupantes como la violación de una adolescente y un terremoto en Japón. Como ella misma manifestó, su obra era solo “a shadowy representation of a reality that’s far harder to stomach”(Sierz, 2001:106), pero la representación de la violencia parecía molestar más que la violencia en sí (Stephenson y Langridge, 1997:131).

Como muy bien expresó D. Sellar en su estudio del teatro británico, donde Sarah Kane planteaba el sexo y la violencia como manifestaciones de estructuras sociales deplorables, los críticos más conservadores “only saw sex and violence for their own sake, and allegedly progressive critics saw the message but dismissed it” (Sellar, 1996: 34).

Ante el desmedido ataque, tanto la agente de Sarah Kane, como el director de la obra, defendieron vehementemente el trabajo de la autora y solicitaron el apoyo de reconocidos dramaturgos que no dudaron en mostrar su admiración por la obra. Frente a aquellos que no fueron capaces de ver más allá de lo gráfico de la violencia de la obra, nombres de la talla de Edward Bond y Harold Pinter descubrieron en Sarah Kane una voz capaz de hablar honestamente de la violencia y defendieron la necesidad de una presentación escénica violenta como vía para enfrentar “something actual, and true, and ugly and painful” (Sierz, 2001:97).

*The only contemporary play I wish I had written, it's revolutionary.*

*(Bond, 2000).*

Como se verá a lo largo de este estudio, la obra de Sarah Kane indaga incansable en la forma más adecuada para alojar su contenido. Con la ruptura del *naturalismo* y de la convención, Sarah Kane parte en busca de un teatro más mínimo y despojado, más sustancial y capaz de reflejar lo esencial del ser humano. La primera obra de la autora marca el inicio de esta escalada hacia la completa identificación de forma y sentido.

En *Blasted*, Sarah Kane adopta deliberadamente una forma inusual y provocadora que supone la ruptura del *realismo* y el tránsito por el *surrealismo* y el *expresionismo*. La autora deseaba hacer algo que no tuviera precedentes obvios. Las formas existentes suponían una constricción para ella y sentía que ofrecían una clase de seguridad y comodidad que encontraba deshonestas<sup>1</sup>. Para la dramaturga, “The best art is subversive in form and content” (Stephenson y Langridge, 1997:130) y, con *Blasted*, Sarah Kane se propuso serlo en ambas.

La ruptura formal de *Blasted* confundió y encendió particularmente los ánimos de la crítica que, desprovista de la seguridad de las formas convencionales, encontró la obra incoherente pues, a menudo, “the element that most enrages those who set to impose censorship is form” (Stephenson y Langridge, 1997:130).

En *Blasted*, la mimesis y las unidades aristotélicas de la que, en inicio, se presenta como una obra tradicional sobre las relaciones personales, vuelan por los aires con la entrada en escena de un soldado y la explosión de un mortero. La estructura tradicional de la obra se ve invadida, súbitamente y con violencia, por un elemento ajeno que sume a los personajes y su mundo en el caos de modo que “the form is a direct parallel to the truth of the war it portrays” (Stephenson y Langridge, 1997:130).

*Blasted* puede dividirse formalmente, por tanto, en dos secciones claramente diferenciadas: la primera parte de la obra, hasta la entrada en escena del *Soldado* y la explosión, que responde al más puro estilo *naturalista* y conserva las unidades clásicas aristotélicas de espacio, tiempo y acción, y una segunda parte de la obra que tras la detonación parece reventar con ella la convención y desafiar la lógica. La tensión de la

---

<sup>1</sup> Entrevista a Mel Kenyon en *Nightwaves*, de la BBC, el 23 de junio de 2000.

primera parte es casi una premonición del desastre que está por llegar y, cuando este llega, la estructura se fractura para permitir su irrupción (Stephenson y Langridge, 1997:130).

La estructura formal de *Blasted* abre la brecha que permite al horror instalarse en casa. La obra se desploma en uno de los desvanecimientos de *Cate* obligando al público a experimentar aquello que hasta el momento solo habían presenciado.

---

*Rather than spoken*

Sarah Kane tenía 23 años cuando escribió *Blasted*. Escribir la primera parte de la obra resultó, según su representante, un proceso muy difícil y lento, pues le supuso escribir de un modo bastante alejado de sus gustos, el *realismo social*. En la segunda parte de la obra, ya sin las restricciones ni la supervisión externa de sus profesores, Sarah Kane dejó estallar su creatividad.

Parece que *Blasted* pasó por quince bocetos hasta llegar al manuscrito final. Su primer borrador era tres veces más largo y estaba lleno de explicaciones e información de los personajes. En realidad, constituían el subtexto del *Blasted* que hoy conocemos y que, una vez traído a la superficie, Sarah Kane volvió a enterrar: “Make it felt rather than spoken”(Sierz, 2001:101).

Según la propia autora declaró, la lectura de *Saved* fue lo que le indicó el camino en la construcción de los diálogos. Tras su lectura, Sarah Kane empezó a eliminar de *Blasted* las secciones que buscaban establecer las circunstancias o expresar los pensamientos de los personajes y a obligar a los personajes a tener intervenciones más breves. Al final, solo unas pocas líneas sobrevivieron del boceto original.

Para Sarah Kane, la reescritura solía consistir en cortar más que en añadir o reelaborar; un proceso de reducción, intensificación y simplificación del lenguaje que se asemeja al trabajo realizado por S. Beckett: “It’s a question of keeping things as simple as possible and hopefully telling the story”<sup>2</sup>.

Como consecuencia del proceso de reducción experimentado por *Blasted*, el texto final destaca por la economía del lenguaje. Sus diálogos, de intervenciones breves, presentan un lenguaje cotidiano y vulgar lleno de marcas de la oralidad y con una gran

---

<sup>2</sup> Incluido en los materiales para el grupo de escritores del *Royal Court*.

voluntad de autenticidad que le convierte en digno heredero de maestros del lenguaje como Caryl Churchill o Harold Pinter.

En *Blasted*, Sarah Kane presenta un lenguaje directo y abiertamente ofensivo que busca provocar el impacto e incluye, además, ejemplos del humor cáustico que acompaña la obra de la autora incluso en los momentos más trágicos. Como todas las obras de Sarah Kane, *Blasted* está marcado por los contrastes que despiertan la ironía y la comicidad generalmente a través del grotesco y la incongruencia. Las primeras palabras de la obra “I’ve shat in better places than this”<sup>1</sup>, dichas en un escenario de lujo extremo provocan la carcajada. La ironía de *Ian* ante la muerte del bebé “lucky bastard”<sup>2</sup>, o al referirse a ese dios inexistente como “the cunt”<sup>3</sup>, construyen en la obra momentos de gran comicidad. Además de confrontar al espectador o reflejar la ironía y el cinismo ante la vida de los personajes, el lenguaje de *Blasted* es en sí mismo muchas veces una agresión.

Cuando en un momento del proceso de escritura de la obra Sarah Kane decidió no permitir a los personajes más de nueve o diez palabras por intervención, la autora descubrió que en esa contención las líneas se vuelven más precisas y llenas de fuerza. Al no dejar que *Ian* se explaye, por su boca llueven impropiedades e insultos de increíble violencia verbal que será preludio de la violencia física por llegar.

La tensión en la obra se palpa en su lenguaje agresivo y provocador, un lenguaje que caracteriza tanto *Blasted* como la mayoría de las obras del mismo periodo. No obstante, si ese lenguaje violento contribuye a crear una atmósfera inquietante que anticipa la tragedia, la economía, la ausencia, incluso, del lenguaje hará detonar el conflicto.

Las formas reducidas, los diálogos mínimos, con frecuencia provocan espacios más significativos que la propia palabra. Así, las intervenciones casi telegráficas de la obra, ampliamente apoyadas en la deixis y la elipsis, potencian la ambigüedad de un texto cuya deliberada falta de elementos fundamentales se convierte en un potente mecanismo dramático que, ante la falta de contexto y de suelo común de los personajes, provoca la desorientación y la incompreensión desencadenando la crisis.

**Soldier** *Couldn’t talk like this. You’d know.*

**Ian** *Know what?*

**Soldier** *Exactly. You don’t know.*

**Ian** *Know fucking what?*



**Soldier** *Stay in the dark.*

**Ian** *What? Fucking what? What don't I know?*<sup>4</sup>

La capacidad de Sarah Kane para manejar el silencio hace que en *Blasted* se genere una atmósfera amenazante que recuerda algunos de los trabajos pinterianos. El intercambio lingüístico entre los protagonistas está lleno de silencios cargados de amenazas. El lenguaje incómodo y repulsivo que acompaña el comportamiento de *Ian* sumado al tartamudeo de *Cate* no hacen sino incrementar la presión. Como en algunas obras de H. Pinter, en *Blasted*, la acción que da comienzo en un espacio lujoso y presenta una situación reconocible y familiar se va paulatinamente enrareciendo.

El lenguaje no solo genera el conflicto, el lenguaje en *Blasted* dibuja también los mapas de poder. El lenguaje de *Blasted* refuerza con su propio desequilibrio, insulto/tartamudeo, la desigualdad de poder entre *Ian* y *Cate*. No obstante, cuando la situación de la obra se revierte transformando en víctima a *Ian*, el lenguaje acompaña su carencia de poder. Al superar *Cate* su inferioridad de víctima y fortalecerse, también se refleja en sus palabras el cambio de estatus.

Por lo general, los roles dominantes llevan asociadas intervenciones de mayor extensión. Quien posee el lenguaje, tiene el poder. Los personajes de la obra manifiestan su supremacía en el uso del abuso y la violencia verbal. La mayoría de las veces, el sometido no logra elaborar el discurso y, en ocasiones, ni siquiera llega a articular bien y tartamudea como *Cate*.

Cuando el lenguaje no alcanza para dar cuenta del horror que padece, este también tiende a desaparecer. Ante la emoción extrema y el trauma, los personajes de *Blasted* encuentran el lenguaje incapaz no solo de transmitir lo que experimentan, sino de poder atestiguar. Al enfrentar la humillación o el dolor, el discurso aparece roto obedeciendo por una parte, al deseo de Sarah Kane de hacerlo mínimo, pero también truncado por la emotividad. No puede ser de otro modo, como reconoce E. Scarry, pues la geografía del dolor es inexpresable con palabras (Scarry, 1987). En el estadio final de *Blasted* en que la vida queda reducida a las pulsiones más básicas y la degradación es completa, la palabra se evapora definitivamente de escena y el periplo de *Blasted* termina con la ruptura completa del lenguaje que cede su lugar a la imagen dispersa.

El lenguaje en *Blasted* es, pues, capaz de generar el conflicto y manifestar en sus estructuras las relaciones de poder y los efectos del trauma. Sin embargo, será en su ausencia o distorsión donde muchas veces se vislumbra bajo la superficie aquello que Sarah Kane deseaba que fuera sentido y no enunciado: las pulsiones contenidas, la aniquilación bajo el poder o la emoción extrema incapaz de tomar forma. En definitiva, las fuerzas que mueven a los personajes y motivan la acción de *Blasted*.

---

*The language of theatre is the image*

*Scenes of masturbation, fellatio, frottage, micturition, defecation- ah  
those old familiar faeces- homosexual rape, eye gouging and cannibalism.*

*(Billington, 1995).*

Sarah Kane aspiraba a lograr un teatro experiencial que pudiera ser asimilado desde la emoción y no solo desde el pensamiento, pues consideraba que mientras la experiencia graba lecciones en nuestro corazón a través del sufrimiento, la especulación no nos llega a alcanzar. (Saunders, 2002:22). Como se mostrará en esta sección, en el trabajo de Sarah Kane el instrumento para lograr la respuesta emocional es fundamentalmente la imagen.

Las imágenes que Sarah Kane propone en sus obras son, con frecuencia, violentas y, comúnmente, relacionadas con el sexo y los genitales. El uso que de la imagen sangrienta hace la obra de Sarah Kane pone en relación el trabajo de la autora y el de muchos de sus contemporáneos -no en vano denominados *neojacobinos* o *brutalistas*- con toda una tradición teatral que va desde las raíces senequistas del *teatro isabelino* hasta referentes más cercanos como Antonin Artaud, Howard Barker o Edward Bond. El *teatro de la crueldad* y el *teatro de la catástrofe* comparten con Sarah Kane esa utilización de la crueldad escénica como medio para provocar la experiencia transformadora en el espectador.

El catálogo de imágenes que violentan o incomodan en *Blasted* es extenso: violación, masturbación, felación, micción, defecación, mutilación, canibalismo. Muchas de esas imágenes poseen una carga simbólica considerable. La cabeza de *Ian* sobresaliendo del suelo-tumba, una de las imágenes más representativas de la obra,

refleja como ninguna otra la degradación humana, los despojos de un hombre “who is neither alive nor dead, or who is *both* alive and dead (Carney, 2005).

Igualmente simbólico resulta el descenso a la tumba del bebé en *Blasted*. En esta escena, *Ian* ha de descender a lo más bajo e inhumano para poder renacer. Su acto de canibalismo con el cadáver del bebé representa la máxima expresión de su nihilismo y desesperación (Sierz, 2001) pero al mismo tiempo supone la superación de la degradación.

El carácter metafórico de algunos de los elementos de *Blasted* queda patente, también, en el uso simbólico de la enfermedad. El cáncer y la cirrosis de *Ian* son símbolos claros de su corrupción moral, igual que la epilepsia de *Cate* refuerza su inferioridad. En la obra, el hambre se convierte, asimismo, en analogía de deseos no satisfechos, de esa necesidad vital que mueve todas las acciones del ser humano y que, en textos posteriores de la autora, se acentuará hasta convertirse en adicción.

Una de las claves simbólicas principales de *Blasted* es, precisamente, uno de sus personajes, el *Soldado*, cuya llegada vuelve difusa la frontera entre realidad y pesadilla provocando en la obra esa cualidad alucinatoria que E. Bond destacó (Sierz, 2001:97). Efectivamente, el *Soldado* es para la autora, una representación de la psiquis de *Ian*, un producto del subconsciente que surge en medio de la pesadilla ambigua, pero real, que se inició con el desmayo de *Cate*. Algunos críticos como C. Innes consideraron que la intensidad y violencia de las atrocidades escenificadas en la obra, así como la deliberada ambigüedad de la localización espacial, demostraban que se trataba del paisaje de los sueños en el que los reflejos fragmentados de la realidad diaria se proyectan en una forma aumentada y en el que incluso el tiempo parece ralentizarse. Como dice *Cate*, “a dream I get stuck in” (Innes, 2002). Sarah Kane, sin embargo, precisó que, de hacerse bien, la primera parte de la obra debería ser real, la segunda todavía más. Deberíamos preguntarnos al terminar si la primera mitad esta no habría sido un sueño (Sierz, 2001:106).

La obra de Sarah Kane hace uso de la imagen como elemento detonante de las sensaciones y emociones que muevan al público hacia la transformación. En ese teatro de la experiencia, la imagen sensorial ha de ser, por tanto, vital.

En *Blasted*, los olores inundan la obra reforzando el carácter abyecto de los cuerpos, una abyección especialmente mostrada en la secuencia experimentada por *Ian* en su soledad reducida a funciones físicas, apetitos y vertidos. El agradable olor de las flores del primer cuadro de la obra pronto se transforma en el

apestoso olor del cuerpo podrido y del sudor. En *Blasted*, *Cate* no soporta el olor de la comida, ni *Ian* el hedor de “pakis y negros invadiéndolo todo”<sup>5</sup>.

El sentido del gusto está también presente en la obra a través de la comida, los besos, las lenguas. El tacto, violento en la mayor parte de *Blasted*, ocupa, especialmente, la escena final en la que *Ian* suplica a *Cate* que se acerque e implora su contacto. No obstante, de todos los sentidos corporales, en *Blasted*, la vista es el fundamental.

El sentido de la vista juega un papel simbólico en la obra que abunda en la importancia de atestiguar. La imagen de la ceguera de *Ian*, que hunde sus raíces en Shakespeare y la tragedia griega, funciona como una tragedia personal pero a la vez recuerda la ceguera moral de los medios.

La imagen en la que el *Soldado* succiona y engulle los ojos de *Ian* fue, justamente, una de las imágenes de *Blasted* que más indignó. Curiosamente, la escena se basaba en un incidente real que Sarah Kane leyó en la prensa pero, como destacaba la autora “I put it in the play and everyone was shocked. *Blasted* is pretty savage but its violence was drawn from life”(Sierz, 2001:103).

A veces, la imagen más poderosa no tiene lugar sobre el escenario, sino en la imaginación. Si lo que sucede en *Blasted* en escena ya es horrible, lo que se describe es incluso peor. Como gráficamente lo describe Aleks Sierz, en *Blasted*, los relatos de las atrocidades de la guerra se apilan como cadáveres (Sierz, 2001).

*Blasted* demuestra que la palabra es capaz de dibujar en la mente paisajes mucho más aterradores que la propia violencia gráfica. La narración del horror en boca del *Soldado* es más poderosa que la mutilación.

*Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn't cry, just lay there. Turned her over – Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of – Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles<sup>6</sup>.*

La imagen en *Blasted* con frecuencia presenta una doble funcionalidad, pues mientras adquiere carácter simbólico, incluye, además, un carácter estructural que busca cohesionar. Así, el estallido central de *Blasted* que suponía un corte estructural y el abandono de la teatralidad convencional, escenifica la desintegración final de una civilización corrupta en la propia descomposición de la estructura naturalista de la obra (Innes, 2002). En *Blasted* es posible encontrar también otras imágenes que funcionan a nivel estructural cohesionando su textura. Las acciones del *Soldado* sobre *Ian*, por ejemplo, reviven la muerte de su novia y repiten los horrores por él cometidos en la guerra, pero también recuerdan la escena anterior entre *Ian* y *Cate* conectando las dos partes del texto.

Las imágenes de las flores deshechas o las botellas vacías ayudan asimismo a mantener la unidad de acción y sugieren la progresión temporal.

La luz y la oscuridad son otros de los elementos que funcionan a nivel estructural. Marcan, por una parte, la condensación del tiempo y, por otra, reflejan la repetida frustración del alivio de *Ian*. La luz en *Blasted* puntúa las acciones frenéticas y orquesta el sufrimiento del personaje (Iball, 2008).

Estas conexiones estructurales y simbólicas de las imágenes surgieron en algunos de los casos de manera accidental durante los ensayos o la propia representación. Este fue el caso de los periódicos que *Ian* lleva al hotel y con los que, significativamente, más adelante se limpia tras defecar o con el uso de la lluvia para dividir la obra de acuerdo a los ciclos de la naturaleza. Con ese gesto, en *Blasted*, el ciclo de la vida se convierte en un ciclo de violencia. Esta imagen, que recuerda al patrón estacional utilizado por Beckett en *What Where*, surgió durante la representación, cuando su director, James Macdonald, decidió usar entre las escenas una lluvia creciente que acabara por atravesar tejados y techos. Sarah Kane decidió, posteriormente, incluirla en la segunda edición.

---

*Last in a long line of literary kleptomaniacs*<sup>7</sup>

Sarah Kane era una gran conocedora de la tradición teatral y, en sus textos, se refleja la pasión por numerosos autores de diversas épocas que la fascinaban. Mientras que en las últimas piezas de la autora la deuda es literal y sus textos aparecen cuajados de citas y referencias a obras concretas, en sus primeras obras la influencia tiene más

que ver, como se mostrará a continuación, con el trabajo sobre la estructura o el lenguaje.

Entre las influencias que pueden rastrearse en *Blasted*, la propia Sarah Kane reconoció haberse visto influida por *Ibsen* en la primera parte de la obra al tratar aspectos como la utilización de enfermedades que atacan, al tiempo, cuerpo y sociedad o la denuncia de la infantilización de la mujer en las sociedades patriarcales (Iball, 2008). Parece que el cuerpo central de la obra muestra, sin embargo, mayor influencia del distanciamiento brechtiano que desafiaba la asociación convencional entre el cuerpo del actor y el personaje. Este distanciamiento se manifestaba, por ejemplo, en cómo el *Soldado* actuaba en el cuerpo de *Ian* lo sucedido a su novia *Col* o cómo *Ian* iba perdiendo control sobre su propio cuerpo. En la última parte de la obra, la influencia de S. Beckett es, en cambio, primordial. El trabajo del dramaturgo será, de hecho, inspiración constante en la obra de Sarah Kane, tanto en sus imágenes, como en su trabajo con el lenguaje.

En sus declaraciones, Sarah Kane reconoció también que E. Bond fue una de sus máximas influencias a la hora de escribir *Blasted*. Su influjo no solo está presente en el lenguaje y el tratamiento del diálogo, muchos encuentran vestigios en *Blasted* de la escena de la lapidación del bebé de *Saved* o de su escena inicial, que también se abre con el ritual de sexo y discusión.

Mientras escribía *Blasted*, Sarah Kane estaba además releendo *King Lear* y *Waiting for Godot*. En realidad, no sorprende que Sarah Kane escogiera la obra más dura y brutal de Shakespeare para la preparación de *Blasted* pues, temáticamente, existía una gran similitud entre ambas obras e incluso parece que alguien llegó a sugerir a Sarah su lectura en relación a *Blasted*. Finalmente, la dramaturga decidió rescribirla de forma deliberada en los siguientes bocetos (Saunders, 2002).

La influencia de *King Lear* se refleja claramente en la relación de *Ian* y *Cate* cuya diferencia de edad e, incluso, su tono incestuoso, recuerda a la de *Lear* y *Cordelia*. La influencia más evidente de *Lear* se aprecia, no obstante, en los últimos momentos de degradación de *Ian* en los que el personaje se ve reducido a lo más bajo y expuesto a la angustia física y emocional en un páramo simbólico. En *King Lear*, encontramos otros elementos presentes en *Blasted* como la tormenta, la pérdida de dignidad, ese arrastrarse literalmente hacia la muerte para poder desde ahí *resucitar*. Una idea que recuerda, igualmente, la fascinación de H. Barker por cómo, ante un enfrentamiento brutal, surge

la determinación y atravesar la catástrofe supone para el ser humano una forma de renacimiento (Iball, 2008:31).

En los momentos últimos de *Blasted* encontramos, asimismo, reminiscencias beckettianas. La experiencia de *Ian* recuerda la de los protagonistas de *Waiting for Godot* cuando se lamentan de la condición humana o cuando intentan ahorcarse y les falla la cuerda. Como los personajes tragicómicos de S. Beckett, *Ian* terminará atrapado, incapaz de hacer otra cosa que esperar mientras la luz decide encenderle o apagarle, como en *Play*, y una gota de agua en su cabeza le tortura sin dejarle descansar en paz (Iball, 2008).

Estas escenas finales de *Blasted* logran la externalización espacial del interior. En ellas, Sarah Kane trata de hacer suya la pretensión del *expresionismo* de situar el cuerpo como el lugar de expresión del sufrimiento y extender los impulsos internos a las formas externas, en especial al paisaje (Cardinal, 1984). Según H. Iball, la utilización de la explosión para lograr dicho objetivo podría recordar, además, a la obra expresionista *Awakening* (1915), cuyo climax constituía también la destrucción de su escenario, una habitación de hotel (Iball, 2008).

G. Saunders observa, igualmente, similitudes entre el espacio de *Blasted* y el de *Waiting for Godot*. En su opinión, el hotel, al igual que el árbol de *Waiting for Godot*, actúa de santuario precario frente a lo que les rodea y es, a la vez, punto de referencia espacial y prueba de existencia (Saunders, 2002). Sin embargo, este espacio quizás pueda leerse más como un espacio pinteriano por ser, al tiempo, espacio de refugio y de amenaza. La escena de la puerta en la que *Ian* parece jugar al perro y al gato con alguien al otro lado también recuerda momentos pinterianos como los vividos por los personajes de *The Dumb Waiter* (1957). En esta, *Ben* y *Gus*, asesinos a sueldo como *Ian*, permanecen encerrados como él en un espacio en el que un agente externo les ofrece cerillas. En *Blasted*, este agente se sustituye por el servicio de habitaciones, constantemente presente con su llamada a la puerta.

Como ha quedado patente en este apartado, *Blasted* se hace eco de algunos de los principales creadores teatrales de la tradición anglosajona. S. Beckett, E. Bond, H. Pinter o W. Shakespeare constituyen algunos de los referentes que pueden identificarse en esta primera obra de Sarah Kane y que coinciden en sus principales preocupaciones formales, temáticas o escénicas de este primer trabajo de la autora.

Dentro de la presentación inicial de *Blasted* como una obra sujeta a los paradigmas del *realismo*, el texto introduce a los personajes dentro de los límites de la caracterización convencional. El tránsito de estos por las experiencias extremas a la que Sarah Kane les expone en la obra provoca en ellos, no obstante, una profunda transformación.

Los personajes de las primeras obras de Sarah Kane se agrupan en binarios, opuestos que se contaminan y se aproximan. En el caso de *Blasted*, la obra nos presenta una pareja, en palabras de Stephen Unwin, insólita (Unwin y Woddis, 2001). *Ian* es un periodista de mediana edad, seriamente enfermo de cáncer y cirrosis que, desde su entrada en escena, presenta una actitud intimidatoria y manifiesta opiniones de carácter sexista, xenófobo y homófobo. Básicamente, todo cuanto sale por su boca es un insulto o una obscenidad. *Ian* porta, además, una pistola y parece estar escondiendo de alguna organización ilegal.

La figura de *Ian* surge de un hombre a punto de morir que Sarah Kane conoció. Aquel hombre le contó unos chistes terriblemente racistas que le hicieron despreciarlo pero, a la vez, la divirtieron, lo que provocó en la dramaturga una gran contradicción. Después de aquello, Sarah Kane pensó que aquella persona probablemente no estaría diciendo esas cosas si no se fuese a morir. Con *Ian*, según la dramaturga, sucede igual. *Ian* es un monstruo, pero al mismo tiempo es genial. (Sierz, 2001).

En las antípodas de *Ian*, el personaje de *Cate* se nos presenta mucho más joven que él y dependiente e infantilona hasta el punto de chuparse el pulgar. En momentos de tensión *Cate* tartamudea y sufre desmayos, hecho que, según Graham Saunders, podría insinuar abusos previos por parte de su padre. Ante las interpretaciones de la obra que presentaban a *Cate* como una chica retrasada, Sarah Kane salió al paso para explicar que *Cate* no sufre retraso alguno, sino que simplemente es naïve, “very fucking stupid” (Saunders, 2009: 58).

Toda esta vulnerabilidad de *Cate* la convierte en la víctima propicia para el abuso. *Cate* confía en *Ian* por tratarse de un ex-novio, probablemente algún amigo de la familia y, sobre todo, por su concepción idealizada del sexo y el amor. Crédula e idealista, apenas entiende el insulto continuado de *Ian* porque su cabeza no se plantea siquiera esa posibilidad. *Cate* cree tan ciegamente en la bondad humana que Sarah Kane



llegó a confesar sentirse mal por crear un personaje tan hermoso para ser de ese modo maltratado (Rebellato, 1999).

Aunque *Ian* y *Cate* se sitúan en polos opuestos, como es habitual en la obra de Sarah Kane, ambos presentan dobleces y contradicciones que les van acercando. Ya en la primera parte de la obra, *Ian* manifiesta actitudes que le hacen patético, incluso vulnerable a los ojos del espectador. Sus intentos de atraer *Cate* a veces resultan ridículos. Se manifiesta inseguro sin su ropa y aparece obsesionado con su propia suciedad, por lo que pese al desprecio que provocan sus actos y sus palabras, el personaje termina despertando cierta compasión.

La primera parte de la obra supone un despliegue de la bravata sexual de *Ian* que se jacta de su amplia experiencia en el mundo e, incluso de ser un criminal. De hecho, es al pronunciar la frase “I Am A Killer”<sup>8</sup> cuando alcanza el éxtasis sexual. Sin embargo, todo su alarde se va desmontando en la obra a medida que se descubre su miedo a ser localizado por la organización criminal, su pavor a las llamadas a la puerta o a la explosión del tubo de escape de un coche. Y, por si esto fuera poco, cuando llega el momento de acción *real*, lejos de hacer frente al *Soldado*, *Ian* se deja cómicamente robar el desayuno y la pistola.

Conforme progresa la obra, *Ian* es cada vez más vulnerable y manifiesta más miedo del exterior. Por mucho que ironice sobre el trozo de carne podrida de su pulmón o alardee de querer acabar cuanto antes, lo cierto es que *Ian* vive aterrado por su muerte: “Can’t stand it (...) Death. Not being”<sup>9</sup>. Sus bravuconadas no son más que la válvula de escape ante una situación vital límite, ocultan el miedo a la amenaza final.

Todos estos matices confieren al personaje toques de humanidad que no permiten terminar de detestarlo. Como otros de los personajes de Sarah Kane, incluso aquellos capaces de la atrocidad, estos siempre son redimidos por el amor o la necesidad.

Los personajes de las obras de Sarah Kane experimentan la transformación. Sus identidades fluyen cambiantes convirtiendo las obras en auténticos ritos de pasaje en los que los personajes nacen a una nueva existencia generalmente a través del dolor y la violencia, física en la primera etapa de la autora, interior en su fase final.

En *Blasted*, tanto *Ian* como *Cate* experimentan la metamorfosis a través de sucesos traumáticos. El personaje de *Cate* sorprende especialmente por su evolución. Su personaje resulta no ser un mero estereotipo, ni la personificación de la bondad. *Cate*, que, desde el primer minuto de la obra, ocupa el papel de víctima ante el abuso verbal y,

finalmente, físico de *Ian*, tras la violencia sexual es capaz de salir de la situación de abuso, muerde a *Ian* mientras le practica sexo oral, escapa del maltratador y, aunque al final vuelve varias veces y le alimenta, *Cate* le niega sus plegarias y se siente lejos de él. Queda, sin embargo, un regusto amargo por el hecho de que su supervivencia parece haber pasado por una nueva violación.

La capacidad de adaptación de *Cate* es lo que le permite sobrevivir. Sus objeciones morales de las primeras escenas de la obra dan paso al pragmatismo y la supervivencia feroz. Incluso sus reticencias a la hora de comer jamón en el desayuno: “Dead meat. Blood. Can’t eat an animal”<sup>10</sup> o sus gestos de asco ante el alcohol desaparecen y nos sorprende regresando fortalecida, portando una salchicha y una botella. Sus palabras denotan también el cambio. De no poder defenderse del abuso verbal de *Ian* y tartamudear, pasa a llamarle “stupid bastard”<sup>11</sup> y recordar al empuqueñecido y ciego *Ian* que rendirse es cosa de débiles. *Blasted* ha ido paulatinamente colocando a *Ian* en el otro extremo de la relación de poder y, en un giro cómico de la obra, su masculinidad depredadora se torna dependencia infantil. Mientras *Ian* se empuqueñece, *Cate* se hace fuerte ante el horror.

Sarah Kane hace pasar a *Ian* por extremos de angustia insoportables hasta recuperar su humanidad. “For *Ian* to experience a moment of utter terror he has to get as low as humanly possible before he dies” (Saunders, 2002). La autora no concede, sin embargo, a este la liberación final de la muerte. *Ian* despierta en el mismo infierno, solo que llueve más. Según la autora, el personaje de *Ian* queda castigado y redimido, listo para renacer. Su “thank you” final marca el inicio de una nueva toma de conciencia (Sierz, 2001).

Los personajes de *Blasted* son capaces de sobrevivir al horror y mostrar en la catástrofe rasgos de humanidad. La esperanza llega de la mano de *Cate* capaz de regresar y alimentar al mutilado *Ian* en su agujero. *Cate* puede superar su papel de víctima, sobrevivir y mostrar compasión con quien le ha hecho daño. *Ian*, tras experimentar en sus propias carnes la brutalidad, es capaz, también, de volverse más humano. La verdadera esperanza de la obra reside en la posibilidad de extraer algo hermoso de la desgracia. Los personajes de *Blasted* son capaces de atravesar la violencia y arañar de entre las ruinas la vida (Sierz, 2002).

El acercamiento entre víctima y agresor que hace posible *Blasted* tiene que ver, en gran medida con la propia experiencia traumática de los personajes. Como se mostrará a continuación, todos los personajes en *Blasted* pueden ser analizados desde la perspectiva de los estudios del trauma, unos estudios que, aunque hunden sus raíces en S. Freud, no empezaron a cobrar forma hasta después de la Primera guerra mundial y especialmente tras la Guerra de Vietnam en los 80, en que se empezó a incidir en el *Post Traumatic Stress Disorder*.

Trauma tiene que ver con la representación, la narración y la verdad. Refiere a la manera compleja y, en ocasiones, dolorosa y distorsionada en que el pasado puede afectar el presente. Tras un suceso traumático, el sujeto puede revivir inconscientemente o, incluso, actuar una experiencia del pasado repetidamente. En el caso de la obra de Sarah Kane, Peter Buse asegura que todos los personajes padecen hechos traumatizantes que al mismo tiempo son impuestos al espectador (Buse, 2001).

En *Blasted* este comportamiento se puede observar en *Cate*, que repite esquemas de abuso anteriores. Sufre desmayos, se chupa el dedo incluso cuando *Ian* la obliga a masturbarle. Según Caruth, estos son síntomas retardados, incontrolados y repetitivos que aparecen tiempo después como reacción de los abusos (Caruth, 1996).

*Ian* parece estar repitiendo, también, hechos que ya han ocurrido antes. Aunque no se dice explícitamente, la obra insinúa que abusó de *Cate* cuando era menor y probablemente cometiera asesinatos para su organización. Los propios hechos del *Soldado* podrían estar recordando los cometidos por *Ian* en el pasado. De hecho, la misma aparición, tanto del *Soldado*, como de la guerra, así como la *dudosa* sucesión de imágenes posteriores, podrían leerse como fantasmas de la memoria de *Ian*, manifestaciones de lo reprimido en ella, pues, con frecuencia, las experiencias extremas tienen a reprimirse y no pueden recordarse por cauces normales. La memoria prefiere ocultar aquello que supuso un sufrimiento y, aunque *Ian* asegura que él no podría olvidar hechos así, como el *Soldado* asevera: “you would”<sup>12</sup>.

En el caso del *Soldado*, que sufrió la violencia en la guerra pero también la ejerció, este vuelve a escenificar los hechos continuamente. Al otorgarle un trauma también al *Soldado*, el de la muerte de la novia que representa una y otra vez, Sarah Kane diluye la frontera entre víctima y ejecutor del delito redimiendo, en parte, sus actos a los ojos del espectador.

Todos los personajes de *Blasted* pueden ser, pues, reconocidos como víctimas y a todos les mueve la misma necesidad: el hambre metafórica de contacto. Una fragilidad humana que les salva. Es en el acercamiento a la posición de la víctima, en ese ocupar el lugar del *otro* que en *Blasted* es literal, donde reside la actitud ética ante la vida que Sarah Kane propone como vía para detener el ciclo de la violencia.

---

*We're one*<sup>13</sup>

La pareja formada por *Ian* y *Cate* recuerda muchas de las pseudo-parejas beckettianas interdependientes cuyos integrantes, a pesar de estar irremisiblemente conectados, muestran tendencia a separarse. Como ellos, *Cate* y *Ian* presentan una relación de tintes sadomasoquistas en la que, teniendo oportunidad de escapar, prefieren la servidumbre y parecen incapaces de marchar. A pesar de haber sido violada y humillada por *Ian*, *Cate* regresa en dos ocasiones a su habitación demostrando que la relación entre ellos es, a pesar de todo, recíproca y se basa en aferrarse el uno al otro, en la necesidad.

La relación desigual que Sarah Kane presenta en su obra refleja muchos de los valores de la sociedad patriarcal y, de hecho, tanto *Ian* como *Cate* representan en la obra los roles tradicionalmente asignados a su género. Por su parte, *Ian*, manifiesta una actitud sexista y manipuladora que busca afirmar los valores de superioridad sobre el *otro* femenino inferior. Su constante expresión de obscenidades y su imposición sexual buscan manifestar la hombría y afianzar su sensación de control. Igual que su sentimiento de patria y nacionalismo, su idea de las relaciones personales parece basarse en la propiedad. *Ian* considera a *Cate* un ser inferior *intelectualmente* y lo demuestra repetidamente incidiendo en insultos como lela o lerda y equiparándola a su hermano subnormal.

Manipulador y agresivo, *Ian* utiliza todo tipo de coacciones para conseguir sus fines e ir minando la voluntad de *Cate* que, por el contrario, ocupa la posición tradicionalmente femenina de la sumisión. *Ian* utiliza la lástima para hacer a *Cate* acudir al hotel, para masturbarle. Más un torturador que un ex-novio (Saunders, 2002), controla a *Cate* haciéndola sentir culpable. La violación resultante no es, por tanto, un hecho brutal aislado, sino que aparece estructurado dentro de una relación terriblemente desigual y llevado a cabo a través de la autocompasión y la queja (Holland, 1995).

Los roles que otorgan en la obra al personaje masculino el papel dominador y al personaje femenino la posición de sometida y violable van a quedar en entredicho según avance la obra. Mientras *Cate* será capaz de romper con su rol pasivo para lanzarse al mundo, endurecerse y traer a *Ian* su sustento. Este, representará la crisis total de la masculinidad.

El rol asociado al poder, a la acción y a la ausencia de muestras de emoción en *Ian* queda revertido en la obra. Asustado por su enfermedad terminal y por los miembros de la organización ilegal, *Ian* trata de manifestar su hombría desde el insulto y la xenofobia, desde la humillación a *Cate*. Puesta en entredicho su hombría, primero, por el abandono de su mujer por una relación lésbica y, más tarde, por la negativa de *Cate*, *Ian* recurre a la violencia para recuperarla.

La primera subversión del sistema patriarcal en la obra parte de *Cate* que, tras la agresión de *Ian*, primeramente le muerde y después se dispone a abandonarle. Sin embargo, el máximo desafío a este sistema de valores tiene lugar tras la llegada del *Soldado* que acabará definitivamente con la ilusión de poder de *Ian* y volverá contra él su propia medicina.

*When the Soldier comes through the door and up his arse, Ian is penetrated by his own filth.*

*(Aston, 2010:25).*

Por ser la máxima metáfora de la posesión, la violación de *Cate* había reflejado el extremo de los sentimientos de superioridad y propiedad que entre ambos géneros establece la cultura del patriarcado: “Rape is the perfected act of male sexuality in a patriarchal culture, the ultimate metaphor for domination, violence, subjugation, and possession” (Morgan, 1970). Con la introducción en la obra de la violación masculina, Sarah Kane da, sin embargo, la vuelta a los valores y roles tradicionales, pues como T. de Lauretis afirma, el sujeto de la violencia siempre es por definición masculino mientras la mujer, en cambio, se percibe como territorio pasivo u obstáculo a conquistar por el hombre (De Lauretis, 1987). Como afirma J. Catty, representar una violación no es una actividad neutral, pues esta establece la víctima femenina y perpetua (Catty, 1999). Imprimir otros significados de género a la violencia, como hace *Blasted*, supone, por tanto, una subversión.

La decisión de Sarah Kane de mostrar en escena esta violación mientras la violencia sexual sobre *Cate* sucedía fuera de la vista del espectador no es en absoluto trivial. El considerar la violencia como masculina es normativo y de género. Al representar la violación masculina, se revierten los valores del patriarcado que establecen que la violación es eminentemente violencia hecha a *otro* femenino.

La figura del *Soldado*, como hemos podido comprobar, es vital para establecer en *Blasted* una conexión directa entre la violencia emocional y la violencia física, pero, además, para revertir los valores normativos patriarcales. Que el acto que provoca dicha reversión, la violación, sea, además, un instrumento de degradación utilizado como técnica militar habitual por la expresión de poder y posesión que esta evidencia, establece una clara conexión entre lo personal y lo político. Con *Blasted*, Sarah Kane logra, por tanto, el vínculo entre la violencia psicológica y la violencia física, entre el abuso de poder en las relaciones personales y la esfera política.

---

*In Blasted, it happened here*

Sarah Kane encara en su primer trabajo el que la autora consideraba uno de los problemas más urgentes del ser humano, la violencia.

En un principio, la dramaturga se había propuesto escribir sobre una relación personal basada en el desequilibrio de poder que transcurriera en una habitación de hotel y desembocara en abuso sexual. Sin embargo, en un momento del proceso, Sarah Kane vio en las noticias a una mujer de Srebrenica clamando ayuda para su pueblo sitiado. Aquello hizo a la autora reflexionar sobre la violencia y llegar a la conclusión de que entre ambas formas de violencia existía una conexión: “of course it’s obvious, one is the seed and the other is the tree” (Sierz, 2001).

La dramaturga decidió, entonces, modificar el proyecto de la obra para aproximarse a la violencia desde un prisma más universal. La transformación de la obra en zona de guerra establecía la correlación entre forma y contenido. Sarah Kane decidió que la obra volara por los aires del mismo modo que, en las guerras, las vidas de la gente saltan en pedazos sin previo aviso.

Tendemos a considerar ajenos los acontecimientos terribles que suceden en otras partes del mundo. El sufrimiento cercano *no existe*, el mal está en otra parte.

**Soldier** *Doing to them what they done to us, what good is that? At home  
I'm clean. Like it never happened. Tell them you saw me.  
Tell them ... you saw me.*

**Ian** *It's not my job.*

**Soldier** *Whose is it?*

**Ian** *I'm a home journalist, for Yorkshire. I don't cover foreign  
affairs<sup>14</sup>*

Hemos aprendido a convivir con la imagen de la violencia que consideramos extraña inundando las pantallas del televisor, las páginas del periódico, del ordenador. El auténtico poder del mando está en su virtud de separarnos de las desgracias con un clic.

*Fundirse en la mirada televisiva, mirar con el locutor, es siempre mirar desde la barrera: la televisión es un espectáculo descorporeizado, garantiza pues que el sucio cuerpo del mundo quedará siempre más allá.*

*(González, 1999).*

Si el catálogo de atrocidades de *Blasted* indignó y violentó a sus espectadores acostumbrados a la ración diaria de violencia mediatizada fue, precisamente, porque consiguió romper la barrera de la aseguradora distancia, convirtiendo la violencia en una amenaza real y cercana. Como Sarah Kane declaró, existía la creencia extendida de que en nuestros países desarrollados nunca podrían suceder algunas de las tragedias que suceden en otras partes del mundo: "There was a widespread attitude in this country that what was happening in Central Europe could never happen here". Sin embargo, en *Blasted*, "it happened here" (Sierz, 2001).

En nuestra insensibilización ante la barbarie humana juegan un importante papel los medios de comunicación. *Blasted* supone un ataque frontal al cinismo y relativismo moral de los medios y a cómo estos contribuyen a inmunizar. Mediante el personaje del *Soldado*, la obra denuncia la falta de implicación emocional de los medios. El *Soldado* recuerda a *Ian* su labor de atestiguar: "Proving it happened"<sup>15</sup>. Ante su demanda, *Ian* niega la responsabilidad moral a su profesión y se excusa, la realidad es algo que nadie quiere escuchar: "This isn't a story anyone wants to hear"<sup>16</sup>. A través del *Soldado*,

Sarah Kane hace imposible, sin embargo, evitar los hechos, eludir la historia. En *Blasted* el público no tiene otra opción que escucharla.

Con la ruptura de los límites espaciales Sarah Kane transporta al público al corazón de la Guerra civil. Al imponer el *Soldado* sus prácticas de guerra a la sociedad civil obliga al público a experimentar sus relatos del horror.

Que las unidades de tiempo y acción de la obra saltaran por los aires manteniendo intacto, aunque maltrecho, su mundo espacial establecía una relación directa entre la violencia en el Reino Unido y la de Yugoslavia. Sugería una pared fina como el papel entre la civilización y la violencia caótica de la guerra “a wall that can be torn down at any time, without warning” (Stephenson y Langridge, 1997:131).

El espacio doméstico de la habitación de hotel que establece un espacio realista en el que el espectador se encuentra seguro, se convierte de improviso en amenaza. En *Blasted* estamos en Leeds, pero podríamos estar en cualquier parte, en todas partes. A la vez aquí y allí, cerca y lejos, eso es lo que le permite al horror llegarnos.

Mediante la estructura de la obra y la ruptura espacial, Sarah Kane logra romper la barrera de la geografía y de la indiferencia. Si la violencia, “*for the West at least, was, done to others by others* (Waters, 2006:373), en *Blasted*, ese *otro* somos nosotros.

Que la barbarie ocurra aquí supone implicarnos en el mal que preferimos pensar lejano, reclamar nuestra parte de responsabilidad. En este sentido, la obra de Sarah Kane plantea desafíos éticos que cuestionan qué significa el *otro* para uno” (Cornell, 1995:78). Con su trabajo, Sarah Kane reinventa el proceso de mirar insistiendo en destruir la comodidad de la distancia crítica. Sarah Kane escoge representar e imprimir en la memoria hechos que nunca hemos experimentado con la esperanza de que, de ese modo, en el futuro se pueda producir el cambio. “If we can experience something through art, then we might be able to change our future” (Stephenson y Langridge, 1997:133).

---

*It's about hope and love*

Con *Blasted*, Sarah Kane convirtió el conflicto doméstico en universal al abrazar preguntas existencialistas y cósmicas como la existencia de Dios, el suicidio, la condenación, la vida tras la muerte y los límites de la brutalidad humana (Saunders,



2002). Su exploración de la capacidad humana para sobrevivir a la atrocidad y soportar lo insoportable encarna para algunos la noción de lo trágico en el mundo contemporáneo, noción que yace en la proximidad entre nuestra insistencia en la libertad y la angustia profunda por la más absoluta soledad (Eagleton, 2002).

*Blasted* es, en palabras de su director, James Macdonald, un trabajo moral y compasivo (Benedict, 1995). Una obra que investiga seriamente sobre los orígenes y las consecuencias de la violencia y cuyo cuestionamiento de la relación con el *otro* apela al conjunto del ser humano. *Blasted*, como afirma K. Urban, no ofrece soluciones ni redención, sino más bien la plausibilidad de una ética entre los cuerpos heridos ante la catástrofe (Urban, 2001), la esperanzadora posibilidad de la compasión humana tras la devastación. Como la propia Sarah Kane resumía “*Blasted* is all about hope and love” (Sierz, 2001).

- 
- <sup>1</sup> (*Blasted*: 3).  
<sup>2</sup> (*Blasted*: 57).  
<sup>3</sup> (*Blasted*: 57).  
<sup>4</sup> (*Blasted*: 46).  
<sup>5</sup> (*Blasted*: 4).  
<sup>6</sup> (*Blasted*: 43).  
<sup>7</sup> (*4.48 Psychosis*: 213).  
<sup>8</sup> (*Blasted*: 30).  
<sup>9</sup> (*Blasted*: 10).  
<sup>10</sup> (*Blasted*: 7).  
<sup>11</sup> (*Blasted*: 60).  
<sup>12</sup> (*Blasted*: 43).  
<sup>13</sup> (*Blasted*: 26).  
<sup>14</sup> (*Blasted*: 48).  
<sup>15</sup> (*Blasted*: 47).  
<sup>16</sup> (*Blasted*: 48).

Phaedra's  
Love

*Phaedra's Love*

Autora  
Sarah Kane

*El amor de Fedra*

Traducción

M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez

My grateful thanks to Vincent O'Connell, Mel Kenyon and New Dramatists (New York), without whose support I could not have written this play.

For Simon, Jo and Elana.  
With love.

### **Author's note**

Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.

A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue.

Words in square brackets [ ] are not spoken, but have been included in the text to clarify meaning.

Stage directions in brackets () function as lines.

Mi agradecimiento a Vincent O'Connell<sup>1</sup>, Mel Kenyon<sup>2</sup> y New Dramatists<sup>3</sup> (Nueva York), sin cuyo apoyo no habría podido escribir esta obra.

A Simon, Jo y Elana<sup>4</sup>.  
Con cariño.

### **Nota de la autora**

La puntuación sirve para indicar la forma de hablar, no para ajustarse a las reglas gramaticales.

Una barra (/) marca el punto de interrupción en los diálogos superpuestos.

Las palabras entre corchetes [ ] no se pronuncian, pero se han incluido en el texto para aclarar el significado.

Las direcciones escénicas entre paréntesis () funcionan como líneas.

---

<sup>1</sup> Dramaturgo y director amigo de Sarah Kane que dirigió su cortometraje *Skin* y a quien la autora también dedicó *Blasted*.

<sup>2</sup> Representante de Sarah Kane.

<sup>3</sup> Institución teatral neoyorquina en la que Sarah Kane realizó un programa de intercambio en 1995.

<sup>4</sup> Hace referencia a Simon Kane, hermano de la autora y, muy probablemente, a Elana Greenfield, directora de programación artística en *New Dramatists*.

## Scene One

*A royal palace.*

**Hippolytus** *sits in a darkened room watching television.*

*He is sprawled on a sofa surrounded by expensive electronic toys, empty crisp and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear.*

*He is eating a hamburger, his eyes fixed on the flickering light of a Hollywood film.*

*He sniffs.*

*He feels a sneeze coming on and rubs his nose to stop it.*

*It still irritates him.*

*He looks around the room and picks up a sock.*

*He examines the sock carefully then blows his nose on it.*

*He throws the sock back on the floor and continues to eat the hamburger.*

*The film becomes particularly violent.*

**Hippolytus** *watches impassively.*

*He picks up another sock, examines it and discards it.*

*He picks up another, examines it and decides it's fine.*

*He puts his penis into the sock and masturbates until he comes without a flicker of pleasure.*

*He takes off the sock and throws it on the floor.*

*He begins another hamburger.*

## Scene Two

**Doctor** He's depressed.

**Phaedra** I know.

**Doctor** He should change his diet. He can't live on hamburgers and peanut butter.

**Phaedra** I know.

**Doctor** And wash his clothes occasionally. He smells.

**Phaedra** I know. I told you this.

**Doctor** What does he do all day?

**Phaedra** Sleep.

**Doctor** When he gets up.



## Escena uno

*Un palacio real.*

**Hipólito** *está sentado viendo la televisión en una habitación casi a oscuras.*

*Está tirado en el sofá rodeado de caros juguetes electrónicos, bolsas de patatas y de caramelos vacías y unos cuantos calcetines y calzoncillos usados desperdigados.*

*Se está comiendo una hamburguesa con los ojos fijos en el resplandor intermitente de una película hollywoodiense.*

*Se sorbe los mocos.*

*Nota que va a estornudar y se restriega la nariz para evitarlo.*

*Le sigue picando.*

*Echa un vistazo por el cuarto y coge un calcetín.*

*Lo inspecciona minuciosamente y se suena la nariz con él.*

*Vuelve a tirar el calcetín al suelo y sigue comiéndose la hamburguesa.*

*La película se vuelve especialmente violenta.*

**Hipólito** *mira impasible la televisión.*

*Coge otro calcetín, lo inspecciona y lo desecha.*

*Coge otro, lo inspecciona y decide que está bien.*

*Mete su pene en el calcetín y se masturba hasta que se corre sin el menor asomo de placer.*

*Se quita el calcetín y lo arroja al suelo.*

*Empieza otra hamburguesa.*

## Escena dos

**Doctor**    Está deprimido.

**Fedra**    Lo sé.

**Doctor**    Debería cambiar de dieta. No puede vivir de hamburguesas y mantequilla de cacahuete<sup>5</sup>.

**Fedra**    Lo sé.

**Doctor**    Y lavarse la ropa de vez en cuando. Huele mal.

**Fedra**    Lo sé. Ya se lo dije.

**Doctor**    ¿Qué hace en todo el día?

**Fedra**    Dormir.

**Doctor**    Cuando se levanta.

---

<sup>5</sup> Según Graham Saunders, una de las referencias seguidas por Sarah Kane para la creación de *Hipólito* sería la decadencia de Elvis Presley en sus últimos años de vida. En esa etapa, Elvis se alimentaba únicamente de comida basura y mantequilla de cacahuete, vegetaba frente al televisor y recibía visitas sexuales anónimas. (Saunders, 2002).

**Phaedra** Watch films. And have sex.

**Doctor** He goes out?

**Phaedra** No. He phones people. They come round. They have sex and leave.

**Doctor** Women?

**Phaedra** There's nothing gay about Hippolytus.

**Doctor** He should tidy his room and get some exercise.

**Phaedra** My mother could tell me this. I thought you might help.

**Doctor** He has to help himself.

**Phaedra** How much do we pay you?

**Doctor** There's nothing clinically wrong. If he stays in bed till four he's bound to feel low. He needs a hobby.

**Phaedra** He's got hobbies.

**Doctor** Does he have sex with you?

**Phaedra** I'm sorry?

**Doctor** Does he have sex with you?

**Phaedra** I'm his stepmother. We are royal.

**Doctor** I don't mean to be rude, but who are these people he has sex with? Does he pay them?

**Phaedra** I really don't know.

**Doctor** He must pay them.

**Phaedra** He's very popular.

**Doctor** Why?

**Phaedra** He's funny.

**Doctor** Are you in love with him?

**Phaedra** I'm married to his father.

**Doctor** Does he have friends?

**Phaedra** He's a prince.

**Doctor** But does he have friends?

**Phaedra** Why don't you ask him?

**Doctor** I did. I'm asking you. Does he have friends?

**Phaedra** Of course.

**Doctor** Who?

**Phaedra** Did you actually talk to him?

**Doctor** He didn't say much.

**Phaedra** I'm his friend. He talks to me.

**Doctor** What about?

**Phaedra** Everything.

**Doctor** (*Looks at her.*)

**Phaedra** We're very close.

**Doctor** I see. And what do you think?

**Fedra** Ver películas. Acostarse con alguien.

**Doctor** ¿Sale?

**Fedra** No. Llama a gente. Vienen por aquí. Se acuestan y se van.

**Doctor** ¿Mujeres?

**Fedra** Hipólito no tiene nada de gay.

**Doctor** Debería limpiar su cuarto y hacer algo de ejercicio.

**Fedra** Esto me lo podría haber dicho mi madre. Creía que usted nos podría ayudar.

**Doctor** Tiene que ayudarse él solo.

**Fedra** ¿Cuánto le pagamos?

**Doctor** No tiene nada clínico. Si se queda en la cama hasta las cuatro tiene que sentirse deprimido por necesidad. Necesita un hobby.

**Fedra** Tiene hobbies.

**Doctor** ¿Se acuesta con usted?

**Fedra** ¿Cómo dice?

**Doctor** ¿Se acuesta con usted?

**Fedra** Soy su madrastra. Somos la familia real.

**Doctor** No quisiera ser grosero pero ¿Quién es esa gente con la que se acuesta? ¿Les paga?

**Fedra** La verdad es que no lo sé.

**Doctor** Tiene que pagarles.

**Fedra** Está muy solicitado.

**Doctor** ¿Por qué?

**Fedra** Es divertido.

**Doctor** ¿Está enamorada de él?

**Fedra** Estoy casada con su padre.

**Doctor** ¿Tiene amigos?

**Fedra** Es un príncipe.

**Doctor** Pero ¿tiene amigos?

**Fedra** ¿Por qué no se lo pregunta a él?

**Doctor** Ya lo he hecho. Se lo pregunto a usted. ¿Tiene amigos?

**Fedra** Por supuesto.

**Doctor** ¿Quién?

**Fedra** ¿De verdad habló con él?

**Doctor** No dijo mucho.

**Fedra** Yo soy su amiga. Él habla conmigo.

**Doctor** ¿De qué?

**Fedra** De todo.

**Doctor** (*La mira*).

**Fedra** Estamos muy unidos.

**Doctor** Ya veo. Y ¿qué es lo que le parece a usted?

**Phaedra** I think my son is ill. I think you should help. I think after six years training and thirty years experience the royal doctor should come up with something better than he has to lose weight.

**Doctor** Who looks after things while your husband is away?

**Phaedra** Me. My daughter.

**Doctor** When is he coming back?

**Phaedra** I've no idea.

**Doctor** Are you still in love with him?

**Phaedra** Of course. I haven't seen him since we married.

**Doctor** You must be very lonely.

**Phaedra** I have my children.

**Doctor** Perhaps your son is missing his father.

**Phaedra** I doubt it.

**Doctor** Perhaps he's missing his real mother.

**Phaedra** (*Looks at him.*)

**Doctor** That's not a reflection on your abilities as a substitute, but there is, after all, no blood between you. I'm merely speculating.

**Phaedra** Quite.

**Doctor** Although he's a little old to be feeling orphaned.

**Phaedra** I didn't ask you to speculate. I asked for a diagnosis. And treatment.

**Doctor** He's bound to be feeling low, it's his birthday.

**Phaedra** He's been like this for months.

**Doctor** There's nothing wrong with him medically.

**Phaedra** Medically?

**Doctor** He's just very unpleasant. And therefore incurable. I'm sorry.

**Phaedra** I don't know what to do.

**Doctor** Get over him.

### Scene Three

**Strophe** *is working.*

**Phaedra** *enters.*

**Strophe** Mother.

**Phaedra** Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me.

**Strophe** What's wrong?

**Phaedra** Nothing. Nothing at all.

**Strophe** I can tell.

**Phaedra** Have you ever thought, thought that your heart would break?

**Fedra** Me parece que mi hijo está enfermo. Me parece que usted debería ayudar. Me parece que, después de seis años de formación y treinta años de experiencia, el médico real debería venirnos con algo mejor que el que tenga que perder peso.

**Doctor** ¿Quién se ocupa de las cosas cuando su marido no está?

**Fedra** Yo. Mi hija.

**Doctor** ¿Cuándo regresa?

**Fedra** No tengo ni idea.

**Doctor** ¿Sigue enamorada de él?

**Fedra** Por supuesto. No lo he visto desde que nos casamos.

**Doctor** Debe de estar muy sola.

**Fedra** Tengo a mis hijos.

**Doctor** Quizás su hijo eche de menos a su padre.

**Fedra** Lo dudo.

**Doctor** Quizás eche de menos a su verdadera madre.

**Fedra** (*Le mira*).

**Doctor** No pretendo juzgar sus aptitudes como sustituta, pero al fin y al cabo no existe parentesco entre ustedes. Solo estoy especulando.

**Fedra** Totalmente.

**Doctor** Aunque es un poco mayor para sentirse huérfano.

**Fedra** No le pedí que especulara. Le pedí un diagnóstico. Y un tratamiento.

**Doctor** Tiene que sentirse deprimido por necesidad, es su cumpleaños.

**Fedra** Ha estado así durante meses.

**Doctor** No le pasa nada, médicamente.

**Fedra** ¿Médicamente?

**Doctor** Simplemente es muy desagradable. Y por lo tanto incurable. Lo siento.

**Fedra** No sé qué hacer.

**Doctor** Olvídele.

### Escena tres

**Estrofa** *está trabajando.*

**Fedra** *entra.*

**Estrofa** Madre.

**Fedra** Lárgate que te den no me toques no me hables quédate conmigo.

**Estrofa** ¿Qué te pasa?

**Fedra** Nada. Nada en absoluto.

**Estrofa** Ya lo veo.

**Fedra** ¿Has pensado alguna vez, has pensado que el corazón se te iba a romper?

**Strophe** No.

**Phaedra** Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain?

**Strophe** That would kill you.

**Phaedra** This is killing me.

**Strophe** No. Just feels like it.

**Phaedra** A spear in my side, burning.

**Strophe** Hippolytus.

**Phaedra** (*Screams.*)

**Strophe** You're in love with him.

**Phaedra** (*Laughs hysterically.*) What are you talking about?

**Strophe** Obsessed.

**Phaedra** No.

**Strophe** (*Looks at her.*)

**Phaedra** Is it that obvious?

**Strophe** I'm your daughter.

**Phaedra** Do you think he's attractive?

**Strophe** I used to.

**Phaedra** What changed?

**Strophe** I got to know him.

**Phaedra** You don't like him?

**Strophe** Not particularly.

**Phaedra** You don't like Hippolytus?

**Strophe** No, not really.

**Phaedra** Everyone likes Hippolytus.

**Strophe** I live with him.

**Phaedra** It's a big house.

**Strophe** He's a big man.

**Phaedra** You used to spend time together.

**Strophe** He wore me out.

**Phaedra** You tired of Hippolytus?

**Strophe** He bores me.

**Phaedra** Bores you?

**Strophe** Shitless.

**Phaedra** Why? Everybody likes him.

**Strophe** I know.

**Phaedra** I know what room he's in.

**Strophe** He never moves.

**Phaedra** Can feel him through the walls. Sense him. Feel his heartbeat from a mile.

**Estrofa** No.

**Fedra** ¿Has deseado poder abrirte el pecho y arrancártelo para acabar con el dolor?

**Estrofa** Eso te mataría.

**Fedra** Esto me está matando.

**Estrofa** No, sólo se le parece.

**Fedra** Una lanza en el costado<sup>6</sup>, ardiendo.

**Estrofa** Hipólito.

**Fedra** (*Grita*).

**Estrofa** Estás enamorada de él.

**Fedra** (*Ríe histéricamente*). ¿De qué hablas?

**Estrofa** Obsesionada.

**Fedra** No.

**Estrofa** (*La mira*).

**Fedra** ¿Tan evidente es?

**Estrofa** Soy tu hija.

**Fedra** ¿Te parece atractivo?

**Estrofa** Antes sí.

**Fedra** ¿Qué cambió?

**Estrofa** Lo conocí mejor.

**Fedra** ¿No te gusta?

**Estrofa** No especialmente.

**Fedra** ¿No te gusta Hipólito?

**Estrofa** No, la verdad es que no.

**Fedra** A todo el mundo le gusta Hipólito.

**Estrofa** Yo vivo con él.

**Fedra** Es una casa grande.

**Estrofa** Él es un hombre grande.

**Fedra** Antes pasabais mucho tiempo juntos.

**Estrofa** Me cansó.

**Fedra** ¿Estás harta de Hipólito?

**Estrofa** Me aburre.

**Fedra** ¿Te aburre?

**Estrofa** Mortalmente.

**Fedra** ¿Por qué? A todo el mundo le gusta.

**Estrofa** Lo sé.

**Fedra** Yo sé en qué habitación está.

**Estrofa** Nunca se mueve.

**Fedra** Puedo sentirle través de las paredes. Lo percibo. Siento sus latidos a un kilómetro.

---

<sup>6</sup> Posible referencia al episodio narrado en Juan 19:34: “Empero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y luego salió sangre y agua”.

**Strophe** Why don't you have an affair, get your mind off him?

**Phaedra** There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be.

**Strophe** No.

**Phaedra** Brought together.

**Strophe** He's twenty years younger than you.

**Phaedra** Want to climb inside him work him out.

**Strophe** This isn't healthy.

**Phaedra** He's not my son.

**Strophe** You're married to his father.

**Phaedra** He won't come back, too busy being useless.

**Strophe** Mother. If someone were to find out.

**Phaedra** Can't deny something this big.

**Strophe** He's not nice to people when he's slept with them. I've seen him.

**Phaedra** Might help me get over him.

**Strophe** Treats them like shit.

**Phaedra** Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much. I talk to him.

He talks to me, you know, we, we know each other very well, he tells me things, we're very close. About sex and how much it depresses him, and I know —

**Strophe** Don't imagine you can cure him.

**Phaedra** Know if it was someone who loved you, really loved you —

**Strophe** He's poison.

**Phaedra** Loved you till it burnt them —

**Strophe** They do love him. Everybody loves him. He despises them for it. You'd be no different.

**Phaedra** You could feel such pleasure.

**Strophe** Mother. It's me. Strophe, your daughter. Look at me. Please. Forget this. For my sake.

**Phaedra** Yours?

**Strophe** You don't talk about anything else any more. You don't work. He's all you care about, but you don't see what he is.

**Phaedra** I don't talk about him that often.

**Strophe** No. Most of the time you're with him. Even when you're not with him you're with him. And just occasionally, when you remember that you gave birth to me and not him, you tell me how ill he is.

**Phaedra** I'm worried about him.

**Strophe** You've said. See a doctor.

**Phaedra** He —

**Strophe** For yourself, not him.



**Estrofa** ¿Por qué no te lías con alguien y te lo sacas de la cabeza?

**Fedra** Entre nosotros hay algo, algo acojonante ¿lo notas? Abrasa. Destinados. Estábamos. Destinados a estar.

**Estrofa** No.

**Fedra** A estar juntos.

**Estrofa** Tiene veinte años menos que tú.

**Fedra** Quiero meterme en su interior, entenderle.

**Estrofa** Esto no es sano.

**Fedra** No es mi hijo.

**Estrofa** Estás casada con su padre.

**Fedra** No va a volver, está demasiado ocupado siendo un inútil.

**Estrofa** Madre. Si alguien lo descubriera.

**Fedra** No puedo negar algo tan grande.

**Estrofa** No trata bien a la gente cuando se ha acostado con ellos. Le he visto.

**Fedra** Eso podría ayudarme a olvidarle.

**Estrofa** Los trata como una mierda.

**Fedra** No puedo desconectar esto. No puedo aplastarlo. No puedo. Me despierto con ello, abrasándome. Le deseo tanto que creo que me voy a partir en dos. Yo hablo con él.  
Él habla conmigo, ¿sabes? Nosotros, nosotros nos conocemos muy bien, me cuenta cosas, estamos muy unidos. Sobre el sexo y lo mucho que le deprime y yo sé —

**Estrofa** Ni te imagines que puedes curarle.

**Fedra** Sé que si se tratara de alguien que te quisiera, que te quisiera de verdad —

**Estrofa** Él es veneno.

**Fedra** Que te quisiera hasta abrasarse —

**Estrofa** Ellos realmente lo quieren. Todo el mundo lo quiere. Él los desprecia por eso. Contigo no iba a ser diferente.

**Fedra** Podría ser tal el placer.

**Estrofa** Madre. Soy yo. Estrofa, tu hija. Mírame. Por favor. Olvídate de esto. Hazlo por mí.

**Fedra** ¿Por ti?

**Estrofa** Ya no hablas de otra cosa. No trabajas. Él es lo único que te importa, pero no ves cómo es.

**Fedra** No hablo tan a menudo de él.

**Estrofa** No. La mayoría del tiempo estás con él. Incluso cuando no estás con él, estás con él. Y sólo de vez en cuando, cuando te acuerdas de que me pariste a mí y no a él, me cuentas lo enfermo que está.

**Fedra** Estoy preocupada por él.

**Estrofa** Ya lo has dicho. Vete al médico.

**Fedra** Él —

**Estrofa** Para ti, no para él.

**Phaedra** There's nothing wrong with me. I don't know what to do.

**Strophe** Stay away from him, go and join Theseus, fuck someone else, whatever it takes.

**Phaedra** I can't.

**Strophe** You can have any man you want.

**Phaedra** I want him.

**Strophe** Except him.

**Phaedra** Any man I want except the man I want.

**Strophe** Have you ever fucked a man more than once?

**Phaedra** This is different.

**Strophe** Mother, this family —

**Phaedra** Oh I know.

**Strophe** If anyone were to find out.

**Phaedra** I know, I know.

**Strophe** It's the excuse they're all looking for. We'd be torn apart on the streets.

**Phaedra** Yes, yes, no, you're right, yes.

**Strophe** Think of Theseus. Why you married him.

**Phaedra** I can't remember.

**Strophe** Then think of my father.

**Phaedra** I know.

**Strophe** What would he think?

**Phaedra** He'd —

**Strophe** Exactly. You can't do it. Can't even think of it.

**Phaedra** No.

**Strophe** He's a sexual disaster area.

**Phaedra** Yes, I —

**Strophe** No one must know. No one must know.

**Phaedra** You're right, I —

**Strophe** No one must know.

**Phaedra** No.

**Strophe** Not even Hippolytus.

**Phaedra** No.

**Strophe** What are you going to do?

**Phaedra** Get over him.

#### **Scene Four**

**Hippolytus** *is watching television with the sound very low.  
He is playing with a remote control car.  
It whizzes around the room.*

**Fedra** A mí no me pasa nada. No sé qué hacer.

**Estrofa** Aléjate de él, vete a buscar a Teseo, fóllate a otro, lo que tengas que hacer.

**Fedra** No puedo.

**Estrofa** Puedes tener al hombre que quieras.

**Fedra** Lo quiero a él.

**Estrofa** Excepto a él.

**Fedra** Cualquier hombre que quiera excepto el que quiero.

**Estrofa** ¿Es que nunca te has tirado a alguien más de una vez?

**Fedra** Esto es distinto.

**Estrofa** Madre, esta familia —

**Fedra** Ya lo sé.

**Estrofa** Si alguien lo descubriera.

**Fedra** Lo sé, lo sé.

**Estrofa** Es la excusa que todos están buscando. Nos harían pedazos en las calles.

**Fedra** Sí, sí, no, tienes razón, sí.

**Estrofa** Piensa en Teseo. En por qué te casaste con él.

**Fedra** Ya no me acuerdo.

**Estrofa** Entonces piensa en mi padre.

**Fedra** Lo sé.

**Estrofa** ¿Qué pensaría él?

**Fedra** Él —

**Estrofa** Exacto. No puedes hacerlo. No puedes ni pensarlo.

**Fedra** No.

**Estrofa** Él es una zona catastrófica sexual.

**Fedra** Sí, yo —

**Estrofa** Nadie debe enterarse. Nadie debe enterarse.

**Fedra** Tienes razón, yo —

**Estrofa** Nadie debe enterarse.

**Fedra** No.

**Estrofa** Ni siquiera Hipólito.

**Fedra** No.

**Estrofa** ¿Qué piensas hacer?

**Fedra** Olvidarle.

#### **Escena cuatro**

*Hipólito está viendo la televisión con el volumen muy bajo.  
Está jugando con un coche teledirigido.  
El coche va zumbando por la habitación.*

*His gaze flits between the car and the television apparently getting pleasure from neither.*

*He eats from a large bag of assorted sweets on his lap.*

**Phaedra** *enters carrying a number of wrapped presents.*

*She stands for a few moments watching him.*

*He doesn't look at her.*

**Phaedra** *comes further into the room.*

*She puts the presents down and begins to tidy the room — she picks up socks and underwear and looks for somewhere to put them. There is nowhere, so she puts them back on the floor in a neat pile.*

*She picks up the empty crisp and sweet packets and puts them in the bin.*

**Hippolytus** *watches the television throughout.*

**Phaedra** *moves to switch on a brighter light.*

**Hippolytus** When was the last time you had a fuck?

**Phaedra** That's not the sort of question you should ask your stepmother.

**Hippolytus** Not Theseus, then. Don't suppose he's keeping it dry either.

**Phaedra** I wish you'd call him father.

**Hippolytus** Everyone wants a royal cock, I should know.

**Phaedra** What are you watching?

**Hippolytus** Or a royal cunt if that's your preference.

**Phaedra** *(Doesn't respond.)*

**Hippolytus** News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday.

**Phaedra** Why don't you riot like everyone else?

**Hippolytus** I don't care.

*Silence.*

**Hippolytus** *plays with his car.*

**Hippolytus** Are those for me? Course they're fucking for me.

**Phaedra** People brought them to the gate. I think they'd like to have given them to you in person. Taken photos.

**Hippolytus** They're poor.

**Phaedra** Yes, isn't it charming?

**Hippolytus** It's revolting *(He opens a present.)* What the fuck am I going to do with a bagatelle? What's this? *(He shakes a present.)* Letter bomb. Get rid of this tat, give it to Oxfam, I don't need it.

*Su mirada pasa del coche a la televisión sin que aparentemente ninguno de los dos le divierta.*

*Come de una bolsa grande de caramelos surtidos que tiene en las rodillas.*

**Fedra** *entra llevando unos cuantos regalos envueltos.*

*Se queda de pie unos minutos mirándole.*

*Él no la mira.*

**Fedra** *se adentra un poco más en la habitación.*

*Deja los regalos y empieza a ordenar la habitación — recoge los calcetines y la ropa interior y busca un sitio donde ponerlos. No hay ninguno así que vuelve a dejarlos perfectamente apilados en el suelo.*

*Recoge las bolsas de patatas y los paquetes de caramelos vacíos y los echa a la papelera.*

*Mientras tanto, **Hipólito** ve la televisión.*

**Fedra** *va a encender una luz más fuerte.*

**Hipólito** ¿Cuándo fue la última vez que echaste un polvo?

**Fedra** Esa no es la clase de pregunta que se le hace a una madrastra.

**Hipólito** O sea que no fue con Teseo. Supongo que él tampoco se estará sin mojar.

**Fedra** Me gustaría que le llamaras padre.

**Hipólito** A todo el mundo le pone una polla real, yo debería saberlo.

**Fedra** ¿Qué estás viendo?

**Hipólito** O un coño real, si es lo que te gusta.

**Fedra** *(No responde).*

**Hipólito** Noticias. Otra violación. Niño asesinado. Guerra en algún sitio. Unos cuantos miles de trabajos desaparecidos<sup>7</sup>. Pero nada de esto importa porque es un cumpleaños real.

**Fedra** ¿Por qué no te sublevas como el resto de la gente?

**Hipólito** No me interesa.

*Silencio.*

**Hipólito** *juega con su coche.*

**Hipólito** ¿Son para mí? Por supuesto que son para mí, joder.

**Fedra** La gente los trajo a la verja. Creo que habrían querido dártelos en persona.  
Haberse hecho fotos.

**Hipólito** Son pobres.

**Fedra** Sí, ¿no es un detalle?

**Hipólito** Es repugnante. *(Abre un regalo).* ¿Qué coño voy a hacer con una baratija?  
¿Qué es esto? *(Agita un regalo).* Una carta bomba. Deshazte de esta mierda,  
dásela a Oxfam<sup>8</sup>, yo no la necesito.

---

<sup>7</sup> Su forma de hablar telegráfica reproduce la de los titulares periodísticos.

<sup>8</sup> Organización inglesa dedicada a la caridad.

**Phaedra** It's a token of their esteem.

**Hippolytus** Less than last year.

**Phaedra** Have you had a good birthday?

**Hippolytus** Apart from some cunt scratching my motor.

**Phaedra** You don't drive.

**Hippolytus** Can't now, it's scratched. Token of their contempt.

*Silence.*

**Hippolytus** *plays with his car.*

**Phaedra** Who gave you that?

**Hippolytus** Me. Only way of making sure I get what I want. Wrapped it up and everything.

*Silence apart from the TV and car.*

**Phaedra** What about you?

**Hippolytus** What about me? Want a sweet?

**Phaedra** I — No. Thank you. The last time you — What you asked me.

**Hippolytus** Had a fuck.

**Phaedra** Yes.

**Hippolytus** Don't know. Last time I went out. When was that?

**Phaedra** Months ago.

**Hippolytus** Really? No. Someone came round. Fat bird. Smelt funny. And I fucked a man in the garden.

**Phaedra** A man?

**Hippolytus** Think so. Looked like one but you can never be sure.

*Silence.*

**Hippolytus** Hate me now?

**Phaedra** Course not.

*Silence.*

**Hippolytus** Where's my present, then?

**Phaedra** I'm saving it.

**Hippolytus** What, for next year?

**Phaedra** No. I'll give it to you later.

**Hippolytus** When?

**Phaedra** Soon.

**Hippolytus** Why not now?

**Phaedra** Soon. I promise. Soon.

*They look at each other in silence.*

**Hippolytus** *looks away.*

*He sniffs.*

*He picks up a sock and examines it.*

*He smells it.*

**Phaedra** That's disgusting.

**Hippolytus** What is?

**Fedra** Es una muestra de su aprecio.

**Hipólito** Es menos que el año pasado.

**Fedra** ¿Has pasado un buen cumpleaños?

**Hipólito** Aparte de un hijo de puta que me ha rayado el coche.

**Fedra** Tú no conduces.

**Hipólito** Ya no puedo, está rayado. Una muestra de su desprecio.

*Silencio.*

**Hipólito** *juega con el coche.*

**Fedra** ¿Quién te ha regalado eso?

**Hipólito** Yo. La única forma de asegurarme de que me regalan lo que quiero. Lo envolví y todo.

*Silencio salvo por el televisor y el coche.*

**Fedra** ¿Y tú qué?

**Hipólito** ¿Yo qué? ¿Quieres un caramelo?

**Fedra** Yo — No. Gracias. La última vez que tú — Lo que me preguntaste antes.

**Hipólito** Eché un polvo.

**Fedra** Sí.

**Hipólito** No sé. La última vez que salí. ¿Cuándo fue eso?

**Fedra** Hace meses.

**Hipólito** ¿De verdad? No. Alguien se pasó por aquí. Una pava gorda. Que olía raro. Y me tiré a un hombre en el jardín.

**Fedra** ¿Un hombre?

**Hipólito** Eso creo. Parecía uno, pero nunca se puede estar seguro.

*Silencio.*

**Hipólito** ¿Me odias ahora?

**Fedra** Claro que no.

*Silencio.*

**Hipólito** ¿Dónde está mi regalo entonces?

**Fedra** Lo estoy reservando.

**Hipólito** ¿Para qué, para el año que viene?

**Fedra** No, te lo daré luego.

**Hipólito** ¿Cuándo?

**Fedra** Pronto.

**Hipólito** ¿Por qué no ahora?

**Fedra** Pronto. Lo prometo. Pronto.

*Se miran en silencio.*

**Hipólito** *aparta la mirada.*

*Se sorbe los mocos.*

*Coge un calcetín y lo inspecciona.*

*Lo huele.*

**Fedra** Eso es asqueroso.

**Hipólito** ¿El qué?

**Phaedra** Blowing your nose on your sock.

**Hippolytus** Only after I've checked I haven't cleaned my cum up with it first. And I do have them washed. Before I wear them.

*Silence.*

**Hippolytus** *crashes the car into the wall.*

**Hippolytus** What is wrong with you?

**Phaedra** What do you mean?

**Hippolytus** I was born into this shit, you married it. Was he a great shag? Fucking must have been. Every man in the country is sniffing round your cunt and you pick Theseus, man of the people, what a wanker.

**Phaedra** You only ever talk to me about sex.

**Hippolytus** It's my main interest.

**Phaedra** I thought you hated it.

**Hippolytus** I hate people.

**Phaedra** They don't hate you.

**Hippolytus** No. They buy me bagatelles.

**Phaedra** I meant —

**Hippolytus** I know what you meant. You're right. Women find me much more attractive since I've become fat. They think I must have a secret. *(He blows his nose on the sock and discards it.)* I'm fat. I'm disgusting. I'm miserable. But I get lots of sex. Therefore...?

**Phaedra** *(Doesn't respond.)*

**Hippolytus** Come on. Mother, work it out.

**Phaedra** Don't call me that.

**Hippolytus** Therefore. I must be very good at it. Yes?

**Phaedra** *(Doesn't respond.)*

**Hippolytus** Why shouldn't I call you mother, Mother? I thought that's what was required. One big happy family. The only popular royals ever. Or does it make you feel old?

**Phaedra** *(Doesn't respond.)*

**Hippolytus** Hate me now?

**Phaedra** Why do you want me to hate you?

**Hippolytus** I don't. But you will. In the end.

**Phaedra** Never.

**Hippolytus** They all do.

**Phaedra** Not me.

*They stare at each other.*

**Hippolytus** *looks away.*

**Hippolytus** Why don't you go and talk to Strophe, she's your child, I'm not. Why all this concern for me?

**Phaedra** I love you.

*Silence.*



**Fedra** Limpiarte la nariz con un calcetín.

**Hipólito** Solo cuando compruebo que no me he limpiado de semen con él. Además mando que me los laven. Antes de ponérmelos.

*Silencio.*

**Hipólito** *estrella el coche contra la pared.*

**Hipólito** ¿Qué es lo que te pasa?

**Fedra** ¿Qué quieres decir?

**Hipólito** Yo nací en esta mierda, tú te casaste con ella. ¿Fue un buen polvo? ¡Joder! sí debe de haberlo sido. Todo los hombres de este país olisqueando detrás de tu coño y tú eliges a Teseo, el hombre del pueblo, vaya gilipollas.

**Fedra** Solo hablas conmigo de sexo.

**Hipólito** Es mi mayor afición.

**Fedra** Creía que lo odiabas.

**Hipólito** Odio a la gente.

**Fedra** Ellos no te odian a ti.

**Hipólito** No. Ellos me compran baratijas.

**Fedra** Quería decir —

**Hipólito** Sé lo que querías decir. Tienes razón. Las mujeres me encuentran mucho más atractivo desde que estoy gordo. Se piensan que debo de tener algún misterio. *(Se suena la nariz en un calcetín y lo tira).* Soy gordo. Doy asco. Estoy deprimido, pero follo mucho, luego...

**Fedra** *(No responde).*

**Hipólito** Vamos madre, adivínalo.

**Fedra** No me llames eso.

**Hipólito** Luego debo de ser muy bueno en la cama. ¿No?

**Fedra** *(No responde).*

**Hipólito** ¿Por qué no debería llamarte madre, madre? Creía que eso era lo apropiado. Una gran familia feliz. La única familia real popular de todos los tiempos. ¿O te hace sentir vieja?

**Fedra** *(No responde).*

**Hipólito** ¿Me odias ahora?

**Fedra** ¿Por qué quieres que te odie?

**Hipólito** No quiero. Pero lo harás. Al final.

**Fedra** Nunca.

**Hipólito** Todos lo hacen.

**Fedra** Yo no.

*Se miran fijamente.*

**Hipólito** *aparta la mirada.*

**Hipólito** ¿Por qué no te vas a hablar con Estrofa? Ella es tu hija, no yo. ¿A qué tanta preocupación por mí?

**Fedra** Te amo.

*Silencio.*

**Hippolytus** Why?

**Phaedra** You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you.

**Hippolytus** Not very logical.

**Phaedra** Love isn't.

*Hippolytus and Phaedra look at each other in silence. He turns back to the television and car.*

**Phaedra** Have you ever thought about having sex with me?

**Hippolytus** I think about having sex with everyone.

**Phaedra** Would it make you happy?

**Hippolytus** That's not the word exactly.

**Phaedra** Not, but — Would you enjoy it?

**Hippolytus** No. I never do.

**Phaedra** Then why do it?

**Hippolytus** Life's too long.

**Phaedra** I think you'd enjoy it. With me.

**Hippolytus** Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

**Phaedra** You've got a life.

**Hippolytus** No. Filling up time. Waiting.

**Phaedra** For what?

**Hippolytus** Don't know. Something to happen.

**Phaedra** This is happening.

**Hippolytus** Never does.

**Phaedra** Now.

**Hippolytus** Till then. Fill it up with tat. Bric-a-brac, bits and bobs, getting by, Christ Almighty wept.

**Phaedra** Fill it up with me.

**Hippolytus** Some people have it. They're not marking time, they're living. Happy. With a lover. Hate them.

**Phaedra** Why?

**Hippolytus** Getting dark thank Christ day's nearly over.

*A long silence.*

**Hippolytus** If we fuck we'll never talk again.

**Phaedra** I'm not like that.

**Hippolytus** I am.

**Phaedra** I'm not.

**Hippolytus** Course you are.

*They stare at each other.*

**Phaedra** I'm in love with you.

**Hippolytus** Why?

**Hipólito** ¿Por qué?

**Fedra** Eres difícil. Malhumorado, cínico, resentido, gordo, degenerado, malcriado. Te pasas todo el día en la cama y luego toda la noche viendo la televisión, vas chocándote por la casa con ojos de sueño y sin la más mínima consideración por nadie. Sufres. Te adoro.

**Hipólito** No muy lógico.

**Fedra** El amor no lo es.

**Hipólito y Fedra** *se miran el uno al otro en silencio. Él se vuelve a la televisión y el coche.*

**Fedra** ¿Has pensado alguna vez en acostarte conmigo?

**Hipólito** Pienso en acostarme con todo el mundo.

**Fedra** ¿Te haría feliz?

**Hipólito** Esa no es exactamente la palabra.

**Fedra** No, pero — ¿Lo disfrutarías?

**Hipólito** No. Nunca lo hago.

**Fedra** Entonces ¿por qué lo haces?

**Hipólito** La vida es demasiado larga.

**Fedra** Creo que lo disfrutarías. Conmigo.

**Hipólito** Hay gente que lo hace, supongo. Disfrutan de esas cosas. Tienen una vida.

**Fedra** Tú tienes una vida.

**Hipólito**. No. Lleno el tiempo. Espero.

**Fedra** ¿A qué?

**Hipólito** No sé. A que pase algo.

**Fedra** Esto está pasando.

**Hipólito** Nunca lo hace.

**Fedra** Ahora sí.

**Hipólito** Hasta entonces. Lo voy llenando con mierdas, baratijas, trastos, apañándomelas, ¡por amor de Dios!

**Fedra** Llénalo conmigo.

**Hipólito** Hay gente que lo consigue. No están haciendo tiempo, viven. Felices. Con una pareja. Los odio.

**Fedra** ¿Por qué?

**Hipólito** Está oscureciendo, gracias a Dios el día casi se ha acabado.

*Un largo silencio*

**Hipólito** Si follamos no volveremos a hablarnos más.

**Fedra** Yo no soy así.

**Hipólito** Yo sí.

**Fedra** Yo no.

**Hipólito** Por supuesto que lo eres.

*Se miran fijamente.*

**Fedra** Estoy enamorada de ti.

**Hipólito** ¿Por qué?

**Phaedra** You thrill me.

*Silence.*

**Phaedra** Would you like your present now?

**Hippolytus** *(Looks at her. Then turns back to the TV.)*

*Silence.*

**Phaedra** I don't know what to do.

**Hippolytus** Go away. It's obviously the only thing to do.

*They both stare at the television.*

*Eventually, Phaedra moves over to Hippolytus.*

*He doesn't look at her.*

*She undoes his trousers and performs oral sex on him.*

*He watches the screen throughout and eats his sweets.*

*As he is about to come he makes a sound.*

**Phaedra** *begins to move her head away — he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television.*

*He releases her head.*

**Phaedra** *sits up and looks at the television.*

*A long silence, broken by the rustling of Hippolytus' sweet bag.*

**Phaedra** *cries.*

**Hippolytus** There. Mystery over.

*Silence.*

**Phaedra** Will you get jealous?

**Hippolytus** Of what?

**Phaedra** When your father comes back.

**Hippolytus** What's it got to do with me?

**Phaedra** I've never been unfaithful before.

**Hippolytus** That much was obvious.

**Phaedra** I'm sorry.

**Hippolytus** I've had worse.

**Phaedra** I did it because I'm in love with you.

**Hippolytus** Don't be. I don't like it.

**Phaedra** I want this to happen again.

**Hippolytus** No you don't.

**Phaedra** I do.

**Hippolytus** What for?

**Phaedra** Pleasure?

**Hippolytus** You enjoyed that?

**Phaedra** I want to be with you.

**Hippolytus** But did you enjoy it?

**Phaedra** *(Doesn't respond.)*

**Hippolytus** No. You hate it as much as me if only you'd admit it.

**Phaedra** I wanted to see your face when you came.

**Fedra** Me apasionas.

*Silencio.*

**Fedra** ¿Quieres tu regalo ahora?

**Hipólito** *(La mira. Después vuelve a mirar la TV).*

*Silencio.*

**Fedra** No sé qué hacer.

**Hipólito** Márchate. Obviamente es lo único que se puede hacer.

*Ambos miran fijamente al televisor.*

*Finalmente, Fedra se aproxima a Hipólito.*

*Él no la mira.*

*Ella desabrocha sus pantalones y le hace una felación.*

*Mientras, él mira la pantalla y come caramelos.*

*Cuando está a punto de correrse deja escapar un sonido.*

**Fedra** empieza a retirar la cabeza — él se la sujeta y se corre en su boca sin apartar los ojos de la televisión.

*Suelta la cabeza de Fedra.*

**Fedra** se incorpora y mira al televisor.

*Un largo silencio, roto por el crujido de la bolsa de caramelos de Hipólito.*

**Fedra** llora.

**Hipólito** Ahí tienes. Fin del misterio.

*Silencio.*

**Fedra** ¿Te pondrás celoso?

**Hipólito** ¿De qué?

**Fedra** Cuando vuelva tu padre.

**Hipólito** ¿Eso qué tiene que ver conmigo?

**Fedra** Nunca había sido infiel.

**Hipólito** Eso era evidente.

**Fedra** Lo siento.

**Hipólito** Los he tenido peores.

**Fedra** Lo he hecho porque estoy enamorada de ti.

**Hipólito** No lo estés. No me gusta.

**Fedra** Quiero que esto vuelva a pasar.

**Hipólito** No, no quieres.

**Fedra** Sí quiero.

**Hipólito** ¿Para qué?

**Fedra** ¿Placer?

**Hipólito** ¿Te ha gustado?

**Fedra** Quiero estar contigo.

**Hipólito** Pero ¿te ha gustado?

**Fedra** *(No contesta).*

**Hipólito** No. Si lo reconocieras dirías que lo odias tanto como yo.

**Fedra** Quería ver tu cara cuando te corrieras.

**Hippolytus** Why?

**Phaedra** I'd like to see you lose yourself.

**Hippolytus** It's not a pleasant sight.

**Phaedra** Why, what do you look like?

**Hippolytus** Every other stupid fucker.

**Phaedra** I love you.

**Hippolytus** No.

**Phaedra** So much.

**Hippolytus** Don't even know me.

**Phaedra** I want you to make me come.

**Hippolytus** Can't stand post-coital chats. There's never anything to say.

**Phaedra** I want you —

**Hippolytus** This isn't about me.

**Phaedra** I do.

**Hippolytus** Fuck someone else imagine it's me. Shouldn't be difficult, everyone looks the same when they come.

**Phaedra** Not when they burn you.

**Hippolytus** No one burns me.

**Phaedra** What about that woman?

*Silence.*

**Hippolytus** *looks at her.*

**Hippolytus** What?

**Phaedra** Lena, weren't you —

**Hippolytus** (*Grabs Phaedra by the throat.*) Don't ever mention her again. Don't say her name to me, don't refer to her, don't even think about her, understand? Understand?

**Phaedra** (*Nods.*)

**Hippolytus** No one burns me, no one fucking touches me. So don't try.

*He releases her.*

*Silence.*

**Phaedra** Why do you have sex if you hate it so much?

**Hippolytus** I'm bored.

**Phaedra** I thought you were supposed to be good at it. Is everyone this disappointed?

**Hippolytus** Not when I try.

**Phaedra** When do you try?

**Hippolytus** Don't any more.

**Phaedra** Why not?

**Hippolytus** It's boring.

**Phaedra** You're just like your father.

**Hippolytus** That's what your daughter said.

*A beat, then Phaedra slaps him around the face as hard as she can.*

**Hipólito** ¿Por qué?

**Fedra** Me gustaría ver cómo te abandonas.

**Hipólito** No es una visión agradable.

**Fedra** ¿Por qué? ¿qué cara pones?

**Hipólito** La de cualquier otro jodido imbécil.

**Fedra** Te amo.

**Hipólito** No.

**Fedra** Tanto.

**Hipólito** Ni siquiera me conoces.

**Fedra** Quiero que me hagas correrme.

**Hipólito** No soporto las charlas postcoitales. Nunca hay nada que decir.

**Fedra** Te deseo —

**Hipólito** Esto no tiene nada que ver conmigo.

**Fedra** De verdad.

**Hipólito** Fóllate a otro imagínate que soy yo. No debería ser difícil, todo el mundo tiene la misma pinta cuando se corre.

**Fedra** No cuando alguien te quema.

**Hipólito** A mí nadie me quema.

**Fedra** ¿Y esa chica?

*Silencio.*

**Hipólito** *la mira.*

**Hipólito** ¿Qué?

**Fedra** Lena, no estabas —

**Hipólito** (*coge a Fedra por el cuello*). No vuelvas a mencionarla nunca. No me la nombres, no hables de ella, ni siquiera pienses en ella, ¿entendido? ¿entendido?

**Fedra** (*Asiente*).

**Hipólito** A mí nadie me quema, a mí nadie me llega, joder, así que no lo intentes.

*La suelta.*

*Silencio.*

**Fedra** ¿Si tanto odias el sexo por qué lo haces?

**Hipólito** Me aburro.

**Fedra** Creía que se suponía que eras bueno en esto. ¿Se decepcionan todos tanto?

**Hipólito** No cuando me esfuerzo.

**Fedra** ¿Cuándo lo haces?

**Hipólito** Ya no lo hago.

**Fedra** ¿Por qué no?

**Hipólito** Me aburre.

**Fedra** Eres igual que tu padre.

**Hipólito** Eso es lo que dijo tu hija.

*Una pausa, Fedra le abofetea en la cara tan fuerte como puede.*

**Hippolytus** She's less passionate but more practised. I go for technique every time.

**Phaedra** Did you make her come?

**Hippolytus** Yes.

**Phaedra** (*Opens her mouth to speak. She can't.*)

**Hippolytus** It's dead now. Face it. Can't happen again.

**Phaedra** Why not?

**Hippolytus** Wouldn't be about me. Never was.

**Phaedra** You can't stop me loving you.

**Hippolytus** Can.

**Phaedra** No. You're alive.

**Hippolytus** Wake up.

**Phaedra** You burn me.

**Hippolytus** Now you've had me, fuck someone else.

*Silence.*

**Phaedra** Will I see you again?

**Hippolytus** You know where I am.

*Silence.*

**Hippolytus** Do I get my present now?

**Phaedra** (*Opens her mouth but is momentarily lost for words. Then.*) You're a heartless bastard.

**Hippolytus** Exactly.

**Phaedra** *begins to leave.*

**Hippolytus** Phaedra.

**Phaedra** (*Looks at him.*)

**Hippolytus** See a doctor. I've got gonorrhoea.

**Phaedra** (*Opens her mouth. No sound comes out.*)

**Hippolytus** Hate me now?

**Phaedra** (*Tries to speak. A long silence. Eventually.*) No. Why do you hate me?

**Hippolytus** Because you hate yourself.

**Phaedra** *leaves.*



**Hipólito** Ella es menos apasionada pero tiene más experiencia. Siempre me inclino por la técnica.

**Fedra** ¿La hiciste correrse?

**Hipólito** Sí.

**Fedra** (*Abre la boca para hablar. No puede*).

**Hipólito** Se ha acabado. Afróntalo. No puede volver a pasar.

**Fedra** ¿Por qué no?

**Hipólito** No tendría nada que ver conmigo. Nunca lo tuvo.

**Fedra** No puedes impedir que te ame.

**Hipólito** Sí puedo.

**Fedra** No. Estás vivo.

**Hipólito** Despierta.

**Fedra** Me quemas.

**Hipólito** Ahora que ya me has tenido fóllate a otro.

*Silencio.*

**Fedra** ¿Volveré a verte?

**Hipólito** Ya sabes dónde estoy.

*Silencio.*

**Hipólito** ¿Me das mi regalo ahora?

**Fedra** (*Abre la boca pero se queda momentáneamente sin palabras. Y entonces*). Eres un hijo de puta<sup>9</sup> sin sentimientos.

**Hipólito** Exacto.

**Fedra** *se dispone a irse.*

**Hipólito** Fedra.

**Fedra** (*Le mira*).

**Hipólito**. Vete al médico. Tengo gonorrea<sup>10</sup>.

**Fedra** (*Abre la boca. No le sale ningún sonido*).

**Hipólito** ¿Me odias ahora?

**Fedra** (*Intenta hablar. Un largo silencio. Finalmente*). No. ¿Por qué me odias tú?

**Hipólito** Porque tú te odias.

**Fedra** *se marcha.*

---

<sup>9</sup> *Bastard* es uno de los insultos más fuertes del inglés equivalente a cabrón o hijo de puta, sin embargo, en esta escena, Sarah Kane juega también con el hecho de que, en otras versiones del mito, *Hipólito* es fruto de una relación ilícita y, por tanto, bastardo. El propio *Hipólito* parece jugar con el término en posteriores escenas.

<sup>10</sup> Infección de transmisión sexual.

## Scene five

**Hippolytus** *is standing in front of a mirror with his tongue out.*

**Strophe** *enters.*

**Strophe** Hide.

**Hippolytus** Green tongue.

**Strophe** Hide, idiot.

**Hippolytus** *turns to her and shows her his tongue.*

**Hippolytus** Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Looks like the top of a wall.

**Strophe** Hippolytus.

**Hippolytus** Showed it to a bloke in the bogs, still wanted to shag me.

**Strophe** Have you looked out the window?

**Hippolytus** Major halitosis.

**Strophe** Look.

**Hippolytus** Haven't seen you for ages, how are you?

**Strophe** Burning.

**Hippolytus** You'd never know we live in the same house.

**Strophe** For fuck's sake, hide.

**Hippolytus** Why, what have I done?

**Strophe** My mother is accusing you of rape.

**Hippolytus** She is? How exciting.

**Strophe** This isn't a joke.

**Hippolytus** I'm sure.

**Strophe** Did you do it?

**Hippolytus** What?

**Strophe** Did you rape her?

**Hippolytus** I don't know. What does that mean?

**Strophe** Did you have sex with her?

**Hippolytus** Ah. Got you. Does it matter?

**Strophe** Does it *matter*?

**Hippolytus** Does it matter.

**Strophe** Yes.

**Hippolytus** Why?

**Strophe** *Why?*

## Escena cinco

**Hipólito** *está de pie frente al espejo con la lengua fuera.*

**Estrofa** *entra.*

**Estrofa** Escóndete.

**Hipólito** La lengua verde.

**Estrofa** Escóndete, idiota.

**Hipólito** *se vuelve hacia ella y le enseña la lengua.*

**Hipólito** Puto musgo. Un centímetro de Pleurococos<sup>11</sup> en la lengua. Parece lo alto de un muro.

**Estrofa** Hipólito.

**Hipólito** Se lo enseñé a un tío en el wáter y todavía me quería follar.

**Estrofa** ¿Te has asomado a la ventana?

**Hipólito** Halitosis grave.

**Estrofa** Asómate.

**Hipólito** Hace siglos que no te veo, ¿cómo estás?

**Estrofa** Histérica.

**Hipólito** Nadie diría que vivimos en la misma casa.

**Estrofa** Por tu puto bien, escóndete.

**Hipólito** ¿Por qué? ¿Qué he hecho?

**Estrofa** Mi madre te acusa de violarla.

**Hipólito** ¿De verdad? Qué emocionante.

**Estrofa** Esto no es ninguna broma.

**Hipólito** Estoy seguro.

**Estrofa** ¿Lo hiciste?

**Hipólito** ¿El qué?

**Estrofa** ¿La violaste?

**Hipólito** No sé, ¿Qué significa eso?

**Estrofa** ¿Te acostaste con ella?

**Hipólito** Ah, ahora te pillo. ¿Importa?

**Estrofa** ¿Que si importa?

**Hipólito** Importa.

**Estrofa** Sí.

**Hipólito** ¿Por qué?

**Estrofa** ¿Por qué?

---

<sup>11</sup> Nombre científico de cierto tipo de hongos. Sarah Kane hace que la corrupción en la obra parta del propio *Hipólito* y para ello se vale de símbolos como esta enfermedad de transmisión sexual, una muestra más de la negación del amor y la degradación sexual del personaje.

**Hippolytus** Yes, why, I do wish you wouldn't repeat everything I say, why?

**Strophe** She's my mother.

**Hippolytus** So?

**Strophe** My mother says she was raped. She says you raped her. I want to know if you had sex with my mother.

**Hippolytus** Because she's your mother or because of what people will say?

**Strophe** Because she's my mother.

**Hippolytus** Because you still want me or because you want to know if she was better than you?

**Strophe** Because she's my mother.

**Hippolytus** Because she's your mother.

**Strophe** Did you have sex with her?

**Hippolytus** I don't think so.

**Strophe** Was there any sexual contact between you and my mother?

**Hippolytus** Sexual contact?

**Strophe** You know exactly what I mean.

**Hippolytus** Don't get stroppy, Strophe.

**Strophe** Did she want to do it?

**Hippolytus** You should have been a lawyer.

**Strophe** Did you make her?

**Hippolytus** You're wasted as a pseudo-princess.

**Strophe** Did you force her?

**Hippolytus** Did I force you?

**Strophe** There aren't words for what you did to me.

**Hippolytus** Then perhaps rape is the best she can do. Me. A rapist. Things are looking up.

**Strophe** Hippolytus.

**Hippolytus** At the very least it's not boring.

**Strophe** You'll be lynched for this.

**Hippolytus** Do you think?

**Strophe** If you did it I'll help them.

**Hippolytus** Of course. Not my sister after all. One of my victims.

**Strophe** If you didn't I'll stand by you.

**Hippolytus** A rapist?

**Strophe** Burn with you.

**Hippolytus** Why?

**Strophe** Sake of the family.

**Hippolytus** Ah.

**Hipólito** Sí, por qué, realmente preferiría que no repitieses cada cosa que digo, ¿por qué?

**Estrofa** Ella es mi madre.

**Hipólito** ¿Y?

**Estrofa** Mi madre dice que la violaron. Dice que tú la violaste. Quiero saber si te acostaste con ella.

**Hipólito** ¿Porque es tu madre o por lo que vaya a decir la gente?

**Estrofa** Porque es mi madre.

**Hipólito** ¿Porque todavía me deseas o porque quieres saber si ella lo hacía mejor que tú?

**Estrofa** Porque es mi madre.

**Hipólito** Porque es tu madre.

**Estrofa** ¿Te acostaste con ella?

**Hipólito** Creo que no.

**Estrofa** ¿Hubo algún tipo de contacto sexual entre mi madre y tú?

**Hipólito** ¿Contacto sexual?

**Estrofa** Sabes perfectamente a lo que me refiero.

**Hipólito** No te pongas borde, Estrofa<sup>12</sup>.

**Estrofa** ¿Ella quería hacerlo?

**Hipólito** Tendrías que haber sido abogada.

**Estrofa** ¿La obligaste?

**Hipólito** Estás desperdiciada como pseudo-princesa.

**Estrofa** ¿La forzaste?

**Hipólito** ¿Te forcé a ti?

**Estrofa** No hay palabras para lo que tú me hiciste.

**Hipólito** Entonces puede que violación sea la mejor que ella ha encontrado. Yo. Un violador. Esto se anima.

**Estrofa** Hipólito.

**Hipólito** Por lo menos esto no es aburrido.

**Estrofa** Te lincharán por esto.

**Hipólito** ¿Tú crees?

**Estrofa** Si lo hiciste yo les ayudaré.

**Hipólito** Por supuesto. Al fin y al cabo no eres mi hermana. Eres una de mis víctimas.

**Estrofa** Si no lo hiciste te apoyaré.

**Hipólito** ¿A un violador?

**Estrofa** Arderé contigo.

**Hipólito** ¿Por qué?

**Estrofa** Por el bien de la familia.

**Hipólito** Ah.

---

<sup>12</sup> *Hipólito* juega con la aliteración del adjetivo *stroppy* y el nombre de la protagonista.

**Strophe** You're my brother.

**Hippolytus** No I'm not.

**Strophe** To me.

**Hippolytus** Strange. The one person in this family who has no claim to its history is the most sickeningly loyal. Poor relation who wants to be what she never will.

**Strophe** I'll die for this family.

**Hippolytus** Yes. You probably will. I told her about us.

**Strophe** You what?

**Hippolytus** Yes. And I mentioned that you'd had her husband.

**Strophe** No.

**Hippolytus** I didn't say you fucked him on their wedding night, but since he left the day after —

**Strophe** Mother.

**Hippolytus** A rapist. Better than a fat boy who fucks.

**Strophe** You're smiling.

**Hippolytus** I am.

**Strophe** You're a heartless bastard, you know that?

**Hippolytus** It's been said.

**Strophe** This is your fault.

**Hippolytus** Of course.

**Strophe** She was my mother, Hippolytus, my mother. What did you do to her?

**Hippolytus** (*Looks at her.*)

**Strophe** She's dead you fucking bastard.

**Hippolytus** Don't be stupid.

**Strophe** Yes. What did you do to her, what did you fucking do?

**Strophe** *batters him about the head.*

**Hippolytus** *catches her arms and holds her so she can't hit him.*

**Strophe** *sobs, then breaks down and cries, then wails uncontrollably.*

**Strophe** What have I done? What have I done?

**Hippolytus** *'hold turns into an embrace.*

**Hippolytus** Wasn't you, Strophe, you're not to blame.

**Strophe** Never even told her I loved her.

**Hippolytus** She knew.

**Strophe** No.

**Hippolytus** She was your mother.

**Strophe** She —

**Hippolytus** She knew, she knew, she loved you. Nothing to blame yourself for.

**Strophe** You told her about us.

**Hippolytus** Then blame me.

**Strophe** You told her about Theseus.

**Hippolytus** Yes. Blame me.

**Estrofa** Eres mi hermano.

**Hipólito** No, no lo soy.

**Estrofa** Para mí sí.

**Hipólito** Extraño. La única persona de esta familia que no tiene ninguna relación con ella es la más asquerosamente leal. La pariente pobre que quiere ser lo que nunca será.

**Estrofa** Moriré por esta familia.

**Hipólito** Sí. Seguramente lo harás. Le conté lo nuestro.

**Estrofa** ¿Tú qué?

**Hipólito** Sí. Y mencioné que te habías acostado con su marido.

**Estrofa** No.

**Hipólito** No dije que te lo follaste la noche de bodas pero teniendo en cuenta que se marchó al día siguiente —

**Estrofa** Madre.

**Hipólito** Un violador. Mejor que un gordo que folla.

**Estrofa** Estás sonriendo.

**Hipólito** Sí.

**Estrofa** Eres un hijo de puta sin sentimientos, ¿lo sabías?

**Hipólito** Eso me han dicho.

**Estrofa** Es culpa tuya.

**Hipólito** Por supuesto.

**Estrofa** Era mi madre, Hipólito, mi madre. ¿Qué le hiciste?

**Hipólito** (*La mira*).

**Estrofa** Está muerta maldito hijo de puta.

**Hipólito** No seas tonta.

**Estrofa** Sí. ¿Qué le hiciste, qué coño le hiciste?

**Estrofa** *le da golpes en la cabeza.*

**Hipólito** *le agarra los brazos y la sujeta para que no pueda golpearlo.*

**Estrofa** *solloza, luego se derrumba y llora, después gime de manera incontrolada.*

**Estrofa** ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho?

**Hipólito** *deja de sujetarla para abrazarla.*

**Hipólito** No fuiste tú, Estrofa, tú no tienes la culpa.

**Estrofa** Nunca le dije ni siquiera que la quería.

**Hipólito** Ella lo sabía.

**Estrofa** No.

**Hipólito** Era tu madre.

**Estrofa** Ella —

**Hipólito** Ella lo sabía, lo sabía, te quería. No tienes la culpa de nada.

**Estrofa** Le contaste lo nuestro.

**Hipólito** Entonces échame la culpa a mí.

**Estrofa** Le contaste lo de Teseo.

**Hipólito** Sí. Échame la culpa a mí.

**Strophe** You —

**Hippolytus** Me. Blame me.

*A long silence.*

**Hippolytus and Strophe** *hold each other.*

**Hippolytus** What happened?

**Strophe** Hung.

*Silence.*

**Strophe** Note saying you'd raped her.

*A long silence.*

**Hippolytus** She shouldn't have taken it so seriously.

**Strophe** She loved you.

**Hippolytus** *(Looks at her.)* Did she?

**Strophe** Tell me you didn't rape her.

**Hippolytus** Love me?

**Strophe** Tell me you didn't do it.

**Hippolytus** She says I did and she's dead. Believe her. Easier all round.

**Strophe** What is wrong with you?

**Hippolytus** This is her present to me.

**Strophe** What?

**Hippolytus** Not many people get a chance like this. This isn't tat. This isn't bric-a-brac.

**Strophe** Deny it. There's a riot.

**Hippolytus** Life at last.

**Strophe** Burning down the palace. You have to deny it.

**Hippolytus** Are you insane? She died doing this for me. I'm doomed.

**Strophe** Deny it.

**Hippolytus** Absolutely fucking doomed.

**Strophe** For me. Deny it.

**Hippolytus** No.

**Strophe** You're not a rapist. I can't believe that.

**Hippolytus** Me neither.

**Strophe** Please.

**Hippolytus** Fucked. Finished.

**Strophe** I'll help you hide.

**Hippolytus** She really did love me.

**Strophe** You didn't do it.

**Hippolytus** Bless her.

**Strophe** Did you?

**Hippolytus** No. I didn't.

*He begins to leave.*

**Strophe** Where are you going?

**Hippolytus** I'm turning myself in.



**Estrofa** Tú —

**Hipólito** Yo. Échame la culpa a mí.

*Un largo silencio.*

**Hipólito y Estrofa** *se abrazan.*

**Hipólito** ¿Cómo fue?

**Estrofa** Se ahorcó.

*Silencio.*

**Estrofa** Dejó una nota diciendo que tú la habías violado.

*Un largo silencio.*

**Hipólito** No debería habérselo tomado tan en serio.

**Estrofa** Ella te amaba.

**Hipólito** (*La mira*). ¿Sí?

**Estrofa** Dime que no la violaste.

**Hipólito** ¿Me amaba?

**Estrofa** Dime que no lo hiciste.

**Hipólito** Ella dice que lo hice y está muerta. Créela. Será lo más fácil para todos.

**Estrofa** ¿Qué es lo que te pasa?

**Hipólito** Este es su regalo para mí.

**Estrofa** ¿Qué?

**Hipólito** No mucha gente tiene una oportunidad como ésta. Esto no son mierdas. Esto no son baratijas.

**Estrofa** Niégalo. Hay una revuelta.

**Hipólito** Vida por fin.

**Estrofa** Van a quemar el palacio. Tienes que negarlo.

**Hipólito** ¿Estás loca? Ella murió haciendo esto por mí. Estoy sentenciado.

**Estrofa** Niégalo.

**Hipólito** Absolutamente sentenciado, joder.

**Estrofa** Hazlo por mí. Niégalo.

**Hipólito** No.

**Estrofa** No eres un violador. No me lo creo.

**Hipólito** Yo tampoco.

**Estrofa** Por favor.

**Hipólito** Jodido. Acabado.

**Estrofa** Yo te ayudaré a esconderte.

**Hipólito** Realmente me amaba.

**Estrofa** No lo hiciste.

**Hipólito** Dios la bendiga.

**Estrofa** ¿Lo hiciste?

**Hipólito** No, no lo hice.

*Se dispone a marcharse.*

**Estrofa** ¿Dónde vas?

**Hipólito** Voy a entregarme.

*He leaves.*

**Strophe** *sits alone for a few moments, thinking.*

*She gets up and follows him.*

## Scene Six

*A prison cell.*

**Hippolytus** *sits alone.*

*A Priest enters.*

**Priest** My son.

**Hippolytus** Bit of a come down. Always suspected the world didn't smell of fresh paint and flowers.

**Priest** I may be able to help you.

**Hippolytus** Smells of piss and human sweat. Most unpleasant.

**Priest** Son.

**Hippolytus** You're not my father. He won't be visiting.

**Priest** Is there anything you need?

**Hippolytus** Got a single cell.

**Priest** I can help you.

**Hippolytus** Don't need tat.

**Priest** Spiritually.

**Hippolytus** Beyond that.

**Priest** No one is beyond redemption.

**Hippolytus** Nothing to confess.

**Priest** Your sister told us.

**Hippolytus** Us?

**Priest** She explained the situation to me.

**Hippolytus** She's not my sister. Admit, yes. Confess, no. I admit it. The rape. I did it.

**Priest** Do you feel remorse?

**Hippolytus** Will you be giving evidence?

**Priest** That depends.

**Hippolytus** No. No remorse. Joy, in fact.

**Priest** At your mother's death?

**Hippolytus** Suicide, not death. She wasn't my mother.

**Priest** You feel joy at your stepmother's suicide?

**Hippolytus** No. She was human.

**Priest** So where do you find your joy?

**Hippolytus** Within.

*Sale.*

**Estrofa** *se sienta sola unos momentos pensando.*

*Se levanta y le sigue.*

## **Escena seis**

*Una celda.*

**Hipólito** *está sentado solo.*

*Entra un Sacerdote.*

**Sacerdote** Hijo mío.

**Hipólito** Un poco deprimido. Siempre sospeché que el mundo no olía a flores ni a pintura fresca.

**Sacerdote** Tal vez yo pueda ayudarte.

**Hipólito** Huele a pis y a sudor humano. De lo más desagradable.

**Sacerdote** Hijo.

**Hipólito** Tú no eres mi padre. Él no va a venir a visitarme.

**Sacerdote** ¿Necesitas alguna cosa?

**Hipólito** Tengo una celda individual.

**Sacerdote** Yo puedo ayudarte.

**Hipólito** No necesito mierdas.

**Sacerdote** Espiritualmente.

**Hipólito** Eso ya no puede ayudarme.

**Sacerdote** Nadie está fuera de la salvación.

**Hipólito** No tengo nada que confesar.

**Sacerdote** Tu hermana nos contó.

**Hipólito** ¿Nos?

**Sacerdote** Me explicó la situación.

**Hipólito** Ella no es mi hermana. Admitir sí, confesar no. Lo admito. La violación. Yo lo hice.

**Sacerdote** ¿Tienes remordimientos?

**Hipólito** ¿Vas a declarar?

**Sacerdote** Depende.

**Hipólito** No. Ningún remordimiento. Alegría, de hecho.

**Sacerdote** ¿Por la muerte de tu madre?

**Hipólito** Suicidio, no muerte. No era mi madre.

**Sacerdote** ¿Te alegras del suicidio de tu madrastra?

**Hipólito** No. Era un ser humano.

**Sacerdote** Entonces ¿dónde hallas esa alegría?

**Hipólito** Dentro.

**Priest** I find that hard to believe.

**Hippolytus** Course you do. You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us.

**Priest** I have no one to torture me.

**Hippolytus** You have the worst lover of all. Not only does he think he's perfect, he is. I'm satisfied to be alone.

**Priest** Self-satisfaction is a contradiction in terms.

**Hippolytus** I can rely on me. I never let me down.

**Priest** True satisfaction comes from love.

**Hippolytus** What when love dies? Alarm clock rings it's time to wake up, what then?

**Priest** Love never dies. It evolves.

**Hippolytus** You're dangerous.

**Priest** Into respect. Consideration. Have you considered your family?

**Hippolytus** What about it?

**Priest** It's not an ordinary family.

**Hippolytus** No. None of us are related to each other.

**Priest** Royalty is chosen. Because you are more privileged than most you are also more culpable. God —

**Hippolytus** There is no God. There is. No God.

**Priest** Perhaps you'll find there is. And what will you do then? There's no repentance in the next life, only in this one.

**Hippolytus** What do you suggest, a last minute conversion just in case? Die as if there is a God, knowing that there isn't? No. If there is a God, I'd like to look him in the face knowing I'd died as I'd lived. In conscious sin.

**Priest** Hippolytus.

**Hippolytus** I'm sure God would be intelligent enough to see through any eleventh hour confession of mine.

**Priest** Do you know what the unforgivable sin is?

**Hippolytus** Of course.

**Priest** You're in danger of committing it. It's not just your soul at stake, it's the future of your family-

**Hippolytus** Ah.

**Priest** Your country.

**Hippolytus** Why do I always forget this?

**Sacerdote** Me cuesta creerlo.

**Hipólito** Por supuesto que sí. Tú crees que la vida no tiene sentido a menos que haya alguien en ella que nos torture.

**Sacerdote** Yo no tengo a nadie que me torture.

**Hipólito** Tú tienes el peor amante de todos. No sólo se cree que es perfecto, lo es. Yo me alegro de estar solo.

**Sacerdote** La autosatisfacción es una contradicción en sí misma.

**Hipólito** Yo puedo confiar en mí. Yo no me defraudo nunca.

**Sacerdote** La verdadera satisfacción proviene del amor.

**Hipólito** ¿Y qué pasa cuando el amor muere? El despertador dice que es hora de levantarse, y ¿entonces qué?

**Sacerdote** El amor nunca muere, evoluciona<sup>13</sup>.

**Hipólito** Eres peligroso.

**Sacerdote** Hacia el respeto. La consideración. ¿Has tenido consideración hacia tu familia?

**Hipólito** ¿Qué les pasa?

**Sacerdote** No es una familia cualquiera.

**Hipólito** No. Ninguno de nosotros está emparentado con los demás.

**Sacerdote** La realeza se escoge. Al ser más privilegiado que la mayoría también eres más culpable. Dios —

**Hipólito** No hay Dios. No hay. Dios.

**Sacerdote** Quizás descubras que lo hay. Y entonces ¿qué harás? No hay arrepentimiento en la otra vida, sólo en esta.

**Hipólito** ¿Qué propones, una conversión de última hora solo por si acaso? ¿Morir como si hubiese Dios sabiendo que no lo hay? No. Si hay un Dios me gustaría mirarle a la cara sabiendo que he muerto como he vivido. En pecado consciente.

**Sacerdote** Hipólito.

**Hipólito** Estoy seguro de que Dios sería lo bastante listo como para detectar cualquier confesión que yo haga en el último momento.

**Sacerdote** ¿Sabes lo que es el pecado eterno?<sup>14</sup>

**Hipólito** Por supuesto.

**Sacerdote** Estás en peligro de cometerlo. No es sólo tu alma la que está en juego, sino el futuro de tu familia-

**Hipólito** Ah.

**Sacerdote** De tu país.

**Hipólito** ¿Por qué siempre me olvido de eso?

---

<sup>13</sup> Corinthians 13.8 (ESV): “Love never ends”.

<sup>14</sup> Según el Artículo 8 del *Catecismo cristiano*, el pecado eterno es no arrepentirse de los pecados: “No hay límites a la misericordia de Dios, pero quien se niega deliberadamente a acoger la misericordia de Dios mediante el arrepentimiento rechaza el perdón de sus pecados y la salvación ofrecida por el Espíritu Santo. Semejante endurecimiento puede conducir a la condenación final y a la perdición eterna”.

**Priest** Your sexual indiscretions are of no interest to anyone. But the stability of the nation's morals is. You are a guardian of those morals. You will answer to God for the collapse of the country you and your family lead.

**Hippolytus** I'm not responsible.

**Priest** Then deny the rape. And confess that sin. Now.

**Hippolytus** Before I've committed it?

**Priest** Too late after.

**Hippolytus** Yes. The nature of the sin precludes confession. I couldn't confess if I wanted to. I don't want to. That's the sin. Correct?

**Priest** It's not too late.

**Hippolytus** Correct.

**Priest** God is merciful. He chose you.

**Hippolytus** Bad choice.

**Priest** Pray with me. Save yourself. And your country. Don't commit that sin.

**Hippolytus** What bothers you more, the destruction of my soul or the end of my family? I'm not in danger of committing the unforgivable sin. I already have.

**Priest** Don't say it.

**Hippolytus** Fuck God. Fuck the monarchy.

**Priest** Lord, look down on this man you chose, forgive his sin which comes from the intelligence you blessed him with.

**Hippolytus** I can't sin against a God I don't believe in.

*A long silence.*

**Priest** No.

**Hippolytus** A non-existent God can't forgive.

**Priest** No. You must forgive yourself.

**Hippolytus** I've lived by honesty let me die by it.

**Priest** If truth is your absolute you will die. If life is your absolute —

**Sacerdote** Tus indiscreciones sexuales no le interesan a nadie. Pero sí la estabilidad de los principios de la nación. Tú eres el guardián de esos valores. Responderás ante Dios por la ruina a la que tú y tu familia lleváis a este país.

**Hipólito** No me hago responsable.

**Sacerdote** Entonces niega la violación. Y confiesa ese pecado. Ahora.

**Hipólito** ¿Antes de cometerlo?

**Sacerdote** Demasiado tarde después.

**Hipólito** Sí. La naturaleza del pecado imposibilita la confesión. No podría confesar aunque quisiera. No quiero. Luego, ese es el pecado. ¿Correcto?

**Sacerdote** No es demasiado tarde.

**Hipólito** Correcto.

**Sacerdote** Dios es misericordioso<sup>15</sup>. Él te escogió.

**Hipólito** Mala elección.

**Sacerdote** Reza conmigo. Sálvate. Salva a tu país. No cometas ese pecado.

**Hipólito** ¿Qué te preocupa más, la destrucción de mi alma o el fin de mi familia? No estoy en peligro de cometer el pecado eterno. Ya lo he cometido.

**Sacerdote** No digas eso.

**Hipólito** Que lo jodan a Dios. Que la jodan a la monarquía.

**Sacerdote** Señor, contempla a este hombre<sup>16</sup> al que tú escogiste, perdona el pecado que nace de la inteligencia con la que lo bendijiste.

**Hipólito** No puedo pecar contra un Dios en el que no creo.

*Un largo silencio.*

**Sacerdote** No.

**Hipólito** Un Dios inexistente no puede perdonar.

**Sacerdote** No. Debes perdonarte a ti mismo.

**Hipólito** He vivido en la honestidad, déjame morir en ella.

**Sacerdote** Si la verdad es tu aspiración última morirás. Si la vida es tu aspiración — <sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Daniel 9:9 (KJV): “To the Lord our God belong mercies and forgivenesses, though we have rebelled against him”.

<sup>16</sup> Psalm 80:14 (ESV) “Oh God of hosts, look down from heaven, and see; have regard for this vine”.

<sup>17</sup> El sacerdote hace uso del término *absoluto*, epíteto de Dios, para referirse a la última aspiración de *Hipólito*. Su absoluto es una honestidad y pureza espiritual imposible de encontrar en lo que le rodea y que solo puede llevarle a la muerte. Como el personaje de Camus en *L'Étranger*, Sarah Kane compartía con *Hipólito* esta necesidad de completa honestidad: “Someone said to me this thing which ended up in *Phaedra's Love* — because I was going on about how important it is to tell the truth and how depressing it is because nobody really does and you can't have honest relationships. And they said, “but that's because you've got your values wrong. You take honesty as an absolute. And it isn't. Life is an absolute. And within that you accept that there is dishonesty. And if you can accept that you'd be fine”. And I thought “that's true”. If I can accept that, if not being completely honest doesn't matter then I'd feel much better. But somehow I couldn't and so Hippolytus can't. And that's what kills him in the end” (Tabert, 1998).

**Hippolytus** I've chosen my path. I'm fucking doomed.

**Priest** No.

**Hippolytus** Let me die.

**Priest** No. Forgive yourself.

**Hippolytus** (*Thinks hard.*) I can't.

**Priest** Why not?

**Hippolytus** Do you believe in God?

**Priest** (*Looks at him.*)

**Hippolytus** I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How do you dare mock a God so powerful? Unless you don't really believe.

**Priest** This is your confession, not mine.

**Hippolytus** Then why are you on your knees? God certainly is merciful. If I were him I'd despise you. I'd wipe you off the face of the earth for your dishonesty.

**Priest** You're not God.

**Hippolytus** No. A prince. God on earth. But not God. Fortunate for all concerned. I'd not allow you to sin knowing you'd confess and get away with it.

**Priest** Heaven would be empty.

**Hippolytus** A kingdom of honest men, honestly sinning. And death for those who try to cover their arse.

**Priest** What do you think forgiveness is?

**Hippolytus** It may be enough for you, but I have no intention of covering my arse. I killed a woman and I will be punished for it by hypocrites who I shall take down with me. May we burn in hell. God may be all powerful, but there's one thing he can't do.

**Priest** There is a kind of purity in you.

**Hippolytus** He can't make me good.

**Priest** No.

**Hippolytus** Last line of defence for the honest man. Free will is what distinguishes us from the animals.

(*He undoes his trousers.*)

And I have no intention of behaving like a fucking animal.

**Priest** (*Performs oral sex on Hippolytus.*)



**Hipólito** He escogido mi camino. Estoy absolutamente sentenciado.

**Sacerdote** No.

**Hipólito** Déjame morir.

**Sacerdote** No. Perdónate a ti mismo.

**Hipólito** (*Lo piensa detenidamente*). No puedo.

**Sacerdote** ¿Por qué no?

**Hipólito** ¿Crees en Dios?

**Sacerdote** (*Lo mira*).

**Hipólito** Yo sé lo que soy. Y lo que siempre seré. Pero tú. Tú pecas sabiendo que confesarás. Entonces se te perdona. Y entonces vuelves a empezar otra vez. ¿Cómo puedes burlarte de un Dios tan poderoso? A menos que no creas realmente.

**Sacerdote** Ésta es tu confesión, no la mía.

**Hipólito** Entonces ¿Qué haces de rodillas? Desde luego que Dios es misericordioso. Si yo fuera Él te despreciaría. Te borraría de la faz de la tierra por tu falta de honradez.

**Sacerdote** Tú no eres Dios.

**Hipólito** No. Soy un príncipe. Dios en la tierra<sup>18</sup>. Pero no Dios. Por suerte para todos los implicados. Yo no te permitiría pecar sabiendo que confesarías y te librarías.

**Sacerdote** El cielo estaría vacío<sup>19</sup>.

**Hipólito** Un reino de hombres honestos, pecando honestamente. Y muerte para aquellos que traten de salvarse el culo.

**Sacerdote** ¿Qué crees que es el perdón?

**Hipólito** Puede que sea suficiente para ti, pero yo no tengo ninguna intención de cubrirme el culo. Maté a una mujer y me castigarán por ello todos los hipócritas que arrastraré conmigo. Que ardamos en el infierno. Puede que Dios sea todopoderoso, pero hay algo que no puede hacer.

**Sacerdote** Hay una especie de pureza en ti.

**Hipólito** No puede hacerme bueno.

**Sacerdote** No.

**Hipólito** Último alegato de defensa del hombre honesto. La libertad de elección es lo que nos distingue de los animales.

(*Se desabrocha el pantalón*).

Y yo no tengo ninguna intención de portarme como un puto animal.

**Sacerdote** (*Realiza sexo oral a Hipólito*).

---

<sup>18</sup> *Hipólito* hace referencia al viejo concepto de monarquía que otorgaba a los príncipes la representación dentro de sus dominios de la monarquía de Dios sobre todas las cosas. Esta concepción que arrancó de las teocracias mediterráneas y se extendió gracias al Cristianismo, culminó en el siglo XVII con la concepción de la monarquía como institución por derecho divino.

<sup>19</sup> Proverbio: "If God didn't forgive, heaven would be empty".

**Hippolytus** Leave that to you.

*(He comes. He rests his hand on top of the **Priest**'s head.)*

Go. Confess. Before you burn.

## Scene Seven

**Phaedra**'s body lies on a funeral pyre, covered.

**Theseus** enters.

*He approaches the pyre.*

*He lifts the cover and looks at **Phaedra**'s face.*

*He lets the cover drop.*

*He kneels by **Phaedra**'s body.*

*He tears at his clothes, then skin, then hair, more and more frantically until he is exhausted.*

*But he does not cry.*

*He stands and lights the funeral pyre — **Phaedra** goes up in flames.*

**Theseus** I'll kill him.

## Scene Eight

*Outside the court.*

*A crowd of men, women and children has gathered, including **Theseus** and **Strophe**, both disguised.*

**Theseus** Come far?

**Man 1** Newcastle.

**Woman 1** Brought the kids.

**Child** And a barby. [barbecue]<sup>20</sup>

**Man 1** String him up, they should.

**Woman 2** The bastard.

**Man 1** Whole fucking pack of them.

**Woman 1** Set an example.

**Man 1** What do they take us for?

**Woman 1** Parasites.

---

<sup>20</sup> Aclaración incluida por Sara Kane en el original para facilitar la comprensión del texto escrito, no para ser incluido en la representación.

**Hipólito** Eso te lo dejo a ti

*(Se corre. Apoya la mano en lo alto de la cabeza del **Sacerdote**).*

Ve. Confiesa. Antes de que te condenes.

### **Escena siete**

*El cuerpo de **Fedra** yace cubierto sobre una pira funeraria.*

*Entra **Teseo**.*

*Se aproxima a la pira.*

*Levanta la tela y mira la cara de **Fedra**.*

*Deja caer la tela.*

*Se arrodilla junto al cuerpo de **Fedra**.*

*Se rasga la ropa, luego la piel, luego el pelo, cada vez más frenético hasta quedar extenuado.*

*Pero no llora.*

*Se levanta y enciende la pira funeraria — **Fedra** es devorada por las llamas.*

**Teseo** Lo mataré.

### **Escena ocho**

*En el exterior del juzgado.*

*Una multitud de hombres, mujeres y niños se ha reunido incluidos **Teseo** y **Estrofa**, ambos disfrazados.*

**Teseo** ¿Venís de lejos?

**Hombre 1** Newcastle.

**Mujer 1** Hemos traído a los niños.

**Niño** Y una barbacoa.

**Hombre 1** Colgarle, eso deberían.

**Mujer 2** El hijo de puta.

**Hombre 1** A todo el puto clan.

**Mujer 1** Dar ejemplo.

**Hombre 1** ¿Por quién nos toman?

**Mujer 1** Parásitos.

**Man 2** We pay the raping bastard.

**Man 1** No more.

**Man 2** They're nothing special.

**Woman 1** Raped his own mother.

**Woman 2** The bastard.

**Man 2** She was the only one had anything going for her.

**Theseus** He'll walk.

**Man 2** I'll be waiting at the fucking gate.

**Man 1** Won't be the only one.

**Woman 1** He's admitted it.

**Strophe** That means nothing.

**Woman 2** The bastard.

**Theseus** Might go in his favour. Sorry your honour, reading my Bible every day, never do it again, case dismissed. Not going to lock a prince up, are they? Whatever he's done.

**Man 2** That's right.

**Man 1** No justice.

**Theseus** Member of the royal family. Crown against the crown? They're not stupid.

**Man 1** Pig-shit thick, the lot of them.

**Man 2** She was all right.

**Man 1** She's dead.

**Theseus** You don't hang on to the crown for centuries without something between your ears.

**Man 2** That's right.

**Theseus** Show trial. Him in the dock, sacrifice the reputation of a minor prince, expel him from the family.

**Man 2** Exactly, exactly.

**Theseus** Say they've rid themselves of the corrupting element. But the monarchy remains intact.

**Man 1** What shall we do?

**Man 2** Justice for all.

**Woman 1** He must die.

**Man 2** Has to die.

**Man 1** For our sake.

**Hombre 2** Nosotros pagamos a ese hijo de puta violador.

**Hombre 1** Ya no más.

**Hombre 2** No son nada del otro mundo.

**Mujer 1** Violó a su propia madre.

**Mujer 2** El hijo de puta.

**Hombre 2** Era la única que valía la pena<sup>21</sup>.

**Teseo** Se librará.

**Hombre 2** Lo estaré esperando en la puta puerta.

**Hombre 1** No serás el único.

**Mujer 1** Lo ha reconocido.

**Estrofa** Eso no quiere decir nada

**Mujer 2** El hijo de puta.

**Teseo** Eso podría beneficiarle. Lo siento mucho su señoría, leo la Biblia todos los días, no lo haré más, caso desestimado. No van a encerrar a un príncipe, ¿verdad? Haya hecho lo que haya hecho.

**Hombre2** Es verdad.

**Hombre 1** No hay justicia.

**Teseo** Es un miembro de la familia real. ¿Va a ir la corona contra la corona? No son idiotas.

**Hombre 1** Tontos del culo, todos ellos.

**Hombre 2** Ella valía la pena.

**Hombre 1** Ella está muerta.

**Teseo** No se aferra uno a la corona durante siglos sin tener dos dedos de frente.

**Hombre 2** Eso es cierto.

**Teseo.** Será un juicio espectáculo<sup>22</sup>. Lo sentarán en el banquillo, sacrificarán la reputación de un príncipe de poca importancia, lo echarán de la familia.

**Hombre 2** Así es, así es.

**Teseo** Dirán que se han deshecho de la manzana podrida, pero que la monarquía permanece intacta.

**Hombre 1** ¿Qué vamos a hacer?

**Hombre 2** Justicia para todos.

**Mujer 1** Debe morir.

**Hombre 2** Tiene que morir.

**Hombre 1** Por nosotros.

---

<sup>21</sup> *Phaedra's Love* está llena de alusiones a la situación de la monarquía británica. Tras la muerte de la princesa Diana partes del texto cobran especial resonancia. Recordemos la muerte convierte a la reina *Phaedra* en icono mientras la muchedumbre clama por el fin de la institución y asegura que ella era la única que valía la pena. Frases como ésta se escucharon tras la muerte de Diana, e incluso Kane sugirió que sería buen momento para montar la obra.

<sup>22</sup> Juicio público con fines propagandísticos cuyo veredicto de culpabilidad se conoce de antemano y pretende ser ejemplarizante. Frecuente en el estalinismo su máximo exponente fueron los llamados *Juicios de Moscú*.

**Man 2** And hers.

**Woman 1** Don't deserve to live. I've got kids.

**Man 1** We've all got kids.

**Woman 1** You got kids?

**Theseus** Not any more.

**Woman 2** Poor bastard.

**Man 2** Knows what we're talking about then, don't he.

**Man 1** Scum should die.

**Woman 1** Here he comes.

**Woman 2** The bastard.

*As Hippolytus is taken past, the crowd scream abuse and hurl rocks.*

**Woman 2** Bastard!

**Man 1** Die, scum!

**Woman 1** Rot in hell, bastard!

**Man 2** Royal raping bastard!

*Hippolytus breaks free from the Policemen holding him and hurls himself into the crowd.*

*He falls into the arms of Theseus.*

**Man 1** Kill him. Kill the royal slag.

**Hippolytus** looks into **Theseus'** face.

**Hippolytus** You.

*Theseus hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of*

**Man 2.**

**Theseus** Kill him.

**Man 2** holds **Hippolytus**.

*Man 1 takes a tie from around a child's neck and puts it around Hippolytus' throat.*

*He strangles Hippolytus, who is kicked by the Women as he chokes into semi-consciousness.*

**Woman 2** produces a knife.

**Strophe** No! No! Don't hurt him, don't kill him!

**Man 2** Listen to her.

**Man 1** Defending an in-bred.

**Woman 1** What sort of a woman are you?

**Theseus** Defending a rapist.

*Theseus pulls Strophe away from Woman 2 who she is attacking.*

*He rapes her.*

*The crowd watch and cheer.*

*When Theseus has finished he cuts her throat.*

**Hombre 2** Y por ella.

**Mujer 1** No merece vivir. Yo tengo hijos.

**Hombre 1** Todos tenemos hijos.

**Mujer 1** ¿Tú tienes hijos?

**Teseo** Ya no.

**Mujer 2** Pobre hijo de puta.

**Hombre2** Sabe bien de lo que hablamos ¿verdad?

**Hombre1** Esa escoria debería morir.

**Mujer 1** Aquí llega.

**Mujer 2** El hijo de puta.

*Al paso de **Hipólito**, la muchedumbre vocífera insultos y lanza piedras.*

**Mujer 2** ¡Hijo de puta!

**Hombre 1** ¡Muere, escoria!

**Mujer 1** ¡Púdrete en el infierno, hijo de puta!

**Hombre2** ¡Hijo de puta violador real!

***Hipólito** se suelta de los **Policías** que lo sujetan y se arroja a la multitud.*

*Cae en los brazos de **Teseo**.*

**Hombre 1** Mátales. Matad a esa escoria real.

***Hipólito** mira a **Teseo** a la cara.*

**Hipólito** Tú.

***Teseo** duda, entonces le besa con fuerza en los labios y lo empuja a los brazos del*

***Hombre 2**.*

**Teseo** Matadlo.

*El **Hombre 2** sujeta a **Hipólito**.*

*El **Hombre 1** coge una corbata del cuello de un niño y la pone alrededor del cuello de **Hipólito**. Estrangula a **Hipólito** que es pateado por las **Mujeres** mientras se ahoga y queda semi-inconsciente.*

*La **Mujer 2** saca un cuchillo.*

**Estrofa** ¡No! ¡No! ¡No le hagáis daño, no lo matéis!

**Hombre 2** Oídla.

**Hombre 1** Defendiendo a un fruto de la endogamia<sup>23</sup>.

**Mujer 1** ¿Qué clase de mujer eres tú?

**Teseo** Defendiendo a un violador.

***Teseo** aparta a **Estrofa** de la **Mujer 2** a la que está atacando.*

*La viola.*

*La muchedumbre mira y vitorea.*

*Cuando **Teseo** ha terminado le corta el cuello.*

---

<sup>23</sup> Hijo de individuos que comparten un parentesco cercano. Término comúnmente asociado a la monarquía y las familias reales por sus endogámicas relaciones entre sí.

**Strophe** Theseus. Hippolytus. Innocent. Mother. Oh, Mother.

*She dies.*

**Man 1** pulls down **Hippolytus**’ trousers.

**Woman 2** cuts off his genitals.

*They are thrown onto the barbecue.*

*The children cheer.*

*A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and runs away.*

*Much laughter.*

*Someone retrieves them and they are thrown to a dog.*

**Theseus** takes the knife.

*He cuts **Hippolytus** from groin to chest.*

**Hippolytus**’ bowels are torn out and thrown onto the barbecue.

*He is kicked and stoned and spat on.*

**Hippolytus** looks at the body of **Strophe**.

**Hippolytus** Strophe.

**Theseus** Strophe.

**Theseus** looks closely at the woman he has raped and murdered. He recognises her with horror.

*When **Hippolytus** is completely motionless, the police who have been watching wade into the crowd, hitting them randomly.*

*The crowd disperses with the exception of **Theseus**.*

*Two **Policemen** stand looking down at **Hippolytus**.*

**Policeman 1** Poor bastard.

**Policeman 2** You joking?

*(He kicks **Hippolytus** hard.)*

*I’ve got two daughters.*

**Policeman 1** Should move him.

**Policeman 2** Let him rot.

**Policeman 2** spits on **Hippolytus**.

*They leave.*

**Hippolytus** is motionless.

**Theseus** is sitting by **Strophe**’s body.

**Theseus** Hippolytus. Son. I never liked you.

*(To **Strophe**.)*

*I’m sorry. Didn’t know it was you. God forgive me I didn’t know. If I’d known it was you I’d never have—*

*(To **Hippolytus**.)*

*You hear me, I didn’t know.*

**Theseus** cuts his own throat and bleeds to death.

*The three bodies lie completely still.*

*Eventually, **Hippolytus** opens his eyes and look at the sky.*



**Estrofa** Teseo. Hipólito. Inocente. Madre. Ay, madre.

*Muere.*

*El Hombre 1 le baja los pantalones a Hipólito.*

*La Mujer 2 le corta los genitales.*

*Los arrojan a la barbacoa.*

*Los niños vitorean.*

*Un niño los coge de la barbacoa y se los lanza a otro que chilla y sale corriendo.*

*Muchas carcajadas.*

*Alguien los recoge y se los tira a un perro.*

*Teseo coge el cuchillo.*

*Raja a Hipólito desde la ingle hasta el pecho.*

*Saca los intestinos de Hipólito y los arroja a la barbacoa.*

*Es pateado, apedreado y escupido.*

*Hipólito mira el cuerpo de Estrofa.*

**Hipólito** Estrofa.

**Teseo** Estrofa.

*Teseo mira detenidamente a la mujer que ha violado y asesinado. La reconoce con horror.*

*Cuando Hipólito yace completamente inmóvil, la policía, que había estado observando, camina entre la multitud golpeándoles aleatoriamente.*

*La multitud se dispersa con la excepción de Teseo.*

*Dos Policías se quedan de pie mirando a Hipólito.*

**Policía 1** Pobre hijo de puta.

**Policía 2** ¿Estás de coña?

*(Patea con fuerza a Hipólito).*

*Tengo dos hijas.*

**Policía 1** Deberíamos llevárnoslo.

**Policía 2** Deja que se pudra.

*El Policía 2 escupe a Hipólito.*

*Se marchan.*

*Hipólito está inmóvil.*

*Teseo está sentado junto al cuerpo de Estrofa.*

**Teseo** Hipólito. Hijo. Nunca me gustaste.

*(A Estrofa).*

*Lo siento. No sabía que eras tú. Que Dios me perdone, no lo sabía. Si hubiese sabido que eras tú nunca habría —*

*(A Hipólito).*

*Escúchame, no lo sabía.*

*Teseo se corta el cuello y muere desangrado.*

*Los tres cuerpos yacen totalmente inmóviles.*

*Finalmente Hipólito abre los ojos y mira al cielo.*

**Hippolytus** Voltures.

*(He manages a smile.)*

If there could have been more moments like this.

**Hippolytus** *dies.*

*A vulture descends and begins to eat his body.*

**Hipólito Buitres**<sup>24</sup>.

*(Se las arregla para sonreír).*

Si hubiera habido más momentos como éste.

**Hipólito** *muere.*

*Un buitre desciende y comienza a devorar su cuerpo.*

---

<sup>24</sup> Sarah Kane retoma su proyecto inicial para *Baal* haciendo alusión a la canción que B.Brecht puso en labios de su protagonista: “Baal will see the vultures in the star-shot sky hovering patiently to see when Baal will die”.







En el siguiente apartado se analizará la revisión del mito que Sarah Kane lleva a cabo en su segundo trabajo *Phaedra's Love*. La obra, que indaga en muchos de los elementos tradicionales de la tragedia, se convierte en una investigación sobre los sentimientos extremos, sobre la sexualidad como instrumento de los mecanismos de poder y del uso de lo obscuro en el arte como transgresión. Mediante el espectáculo de la violencia, Sarah Kane cuestiona, además, nuestra posición de espectadores ante los sucesos violentos del mundo.

Cuando Sarah Kane recibió el encargo del *Gate Theatre* de versionar un clásico, las primeras opciones de la dramaturga fueron *Woyzeck* y *Baal*, pero la proximidad de un ciclo de Georg Büchner en la sala y los posibles problemas con los derechos de Bertolt Brecht, hicieron ambas opciones inviables. El propio *Gate Theatre* sugirió, entonces, revisar alguno de los grandes clásicos griegos y romanos, algo que, en principio, no atraía a la autora puesto que, a su modo de ver, en estas tragedias gran parte de la acción sucedía fuera de escena (Tabert, 1998). Recordando, no obstante, la interesante versión que Caryl Churchill había hecho de *Thyestes* basada en un texto de Séneca, Sarah Kane se decidió por este autor y se propuso revisar el mito de *Fedra* aprovechando para la creación del personaje de *Hipólito* el material que ya tenía desarrollado para *Baal*.

*Fedra* de Séneca fue, según palabras de la propia Sarah Kane a Nils Tabert (Tabert, 1998), la única versión del mito a la que la autora accedió antes de escribir la obra e, incluso esta, la leyó una sola vez. Parece que a la versión de Eurípides llegaría mucho más tarde y la de Racine ni siquiera la leyó. Sarah Kane no quería verse influenciada en exceso por las versiones del mito, sino más bien extraer de este lo esencial y desde ahí retomar sus universales temáticos revistiéndolos de su personal poesía urbana.

---

#### *La huella de Séneca*

La influencia de Séneca sobre el trabajo de Sarah Kane y, en especial, sobre *Phaedra's Love*, va más allá del argumento o la creación de los personajes para incidir en la presentación del sexo y la violencia como espectáculo y elemento de transgresión. En este apartado, se mostrarán los términos de dicha influencia y cómo gran parte de

ese influjo accedió a la autora a través de la obra isabelina y el *revival* de muchos de sus elementos que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX.

La elección de Séneca por parte de Sarah Kane tiene mucho que ver con el ideario de la autora y de toda su generación. Algunas características senequistas que permean la obra de Sarah Kane, como la predilección por la violencia gráfica y el sexo explícito, no provienen, sin embargo, de ese escaso contacto con la obra de Séneca, sino que llegaron hasta la dramaturga por otros canales, primeramente a través de Shakespeare y los *jacobinos* y después, también, a través del *teatro de la crueldad* y del drama británico de la segunda mitad del siglo XX, que supuso su renacer.

La tragedia de venganza jacobina fue, ciertamente, uno de los principales nexos de unión entre el autor latino y Sarah Kane aunque dicha influencia le llegó, no obstante, mediada por dramaturgos contemporáneos que ejercieron un gran influjo sobre la autora como Edward Bond. De la sensibilidad senequista, la tragedia de venganza rescata el uso de la violencia -de tintes cómicos y truculentos la mayoría de las veces- y la inclusión de elementos como asesinatos, apariciones fantasmales o enloquecimientos acompañados de las más vívidas imágenes. En estas obras, es común, además, alcanzar el cierre final con un estallido de violencia que supone la casi completa desaparición de los personajes a resultas de hechos sangrientos y terribles.

La finalidad de este género consistía, principalmente, en criticar el poder absoluto y la corrupción de la Iglesia y la corona. Tras el baño de sangre, solía esconderse una denuncia de la falsedad y la apariencia que buscaba ensalzar la integridad ante el mal. Muchos de estos propósitos y valores pueden, igualmente, rastrearse en la denuncia que *Phaedra's Love* hace de la corrupción de las Instituciones, de nuestra postura ante la violencia y de la falta de verdadera honestidad. En ella, paradójicamente, el antihéroe *Hipólito*, resulta ser el único paradigma de integridad.

Como Sarah Kane, muchos de los dramaturgos y creadores del siglo XX como Peter Brook o Edward Bond exploraron antes que ella algunos elementos de la tragedia de venganza.

En el caso de Peter Brook, este llevó a escena su *Edipo* en 1968. Influenciado por las teorías de Antonin Artaud que consideran el teatro como el espacio ritual y primitivo que facilita una experiencia transformadora e intensamente física, encontró en la tragedia de Séneca el medio de acceder a este poder cuasi-religioso. Revitalizado por Peter Brook y Ted Hughes, el espíritu de Séneca, con su atmósfera angustiosa y su inclinación por los detalles impactantes y la representación de la violencia, influyó



notablemente en el teatro británico de las décadas previas a Sarah Kane. Tal fue su influencia que, de hecho, la representación escénica del dolor llegó a ser una de las características definitorias del teatro británico de los 90.

Precisamente el hecho de que algunos de los dramaturgos coetáneos de la autora hagan un uso intensivo de los elementos que caracterizaban la tragedia jacobina, es lo que hace que se les haya denominado *Nuevos brutalistas* o *Neojacobinos*. Aunque algunos críticos como K. Urban sostienen que el movimiento *in-yer-face* o el *nuevo brutalismo* está lejos de ser un movimiento artístico unificado, todos ellos reconocen que la violencia y la conmoción son dos de las características estilísticas prominentes del teatro de fin de siglo (Urban, 2004).

La influencia más inmediata de las dramaturgias contemporáneas en este trabajo de Sarah Kane es, no obstante, el *Thyestes* de Caryl Churchill, obra en la que, además, se subraya la misma posición voyeurista del espectador ante la violencia, que se explora en detalle en *Phaedra's Love*.

Lo cierto es que, bien por influencia directa o bien mediado por los grandes creadores isabelinos y del siglo XX, la obra de Sarah Kane presenta elementos deudores del teatro de Séneca y aunque, en algunos casos, *Phaedra's Love* “solo aluda de refilón al drama de Séneca, desde luego, esta constituye una apropiación eficaz de su espíritu”(Harrison, 2009).

---

#### *Vestigios del mito en Phaedra's Love*

Son muchas las versiones que han explorado el mito de *Fedra* desde la Antigüedad hasta nuestros días. Como se verá en este estudio, cada texto refleja una visión distinta del mundo que responde, en gran medida, al contexto sociocultural de cada época y autor. Este apartado se centrará en el repaso de las principales divergencias y coincidencias argumentales y de caracterización entre las versiones clásicas del mito y el texto de Sarah Kane.

*Phaedra's Love* hunde sus bases en el mito de *Fedra* principalmente a través del trabajo de Séneca, bien desde la obra del autor o bien terciado por la dramaturgia de autores ingleses posteriores. No obstante, debido a la influencia que el trabajo de Eurípides ejerció sobre la obra del autor latino, este estudio se centrará en la obra de ambos y su relación con el trabajo de la dramaturga.

La leyenda de *Fedra* e *Hipólito* fue motivo de inspiración de varias tragedias de la Antigüedad. Aunque la primera mención literaria a *Fedra* la encontramos en la *Odisea*, autores posteriores como Eurípides, Licofrón, Ovidio, Séneca y Sófocles, dedicaron sus trabajos a dicho tema.

Pese a las disparidades y diferentes convenciones a la hora de presentar los hechos del relato mítico, existe una serie reconocible de elementos que permanecen invariables en todos los textos que exploran el mito de *Fedra*. Estos mitemas o porciones irreducibles del mito pueden resumirse en los siguientes hechos, a saber: que *Fedra*, reina y esposa, se enamora de su hijastro *Hipólito* de manera desmedida, que el rechazo de este provoca la acusación de violación por parte de *Fedra*, que *Hipólito* es castigado con una muerte brutal y que *Fedra* acaba con su vida.

En la primera de las versiones objeto de este estudio, el *Hipólito* de Eurípides (428aC), la presentación de los personajes protagonistas del mito se basa en el antagonismo de sus creencias y temperamentos. *Hipólito*, hijo de *Teseo* y una amazona, aparece como un príncipe casto y enemigo de las pasiones mundanas que adora a la diosa *Artemis*. *Fedra*, por su parte, de carácter apasionado y tempestuoso, es fiel a la diosa *Afrodita*.

El argumento de la tragedia de Eurípides se centra en cómo la diosa *Afrodita*, furiosa con *Hipólito* por rechazar su lecho y, por tanto, despreciarla como diosa, decide idear un plan para destruirle. Las maquinaciones ideadas por la diosa consisten en hacer que *Fedra*, la madrastra de *Hipólito*, caiga perdidamente enamorada de él. Tras confesar la reina su amor a la *Nodriza*, esta procede a contárselo al joven príncipe, que se escandaliza y huye. Ante el rechazo de *Hipólito*, *Fedra* se ahorca dejando una tablilla que le acusa de haberla seducido.

La tragedia se complica con el regreso de *Teseo*, el ausente rey de Atenas, a tiempo de descubrir los hechos e invocar la justicia de *Poseidón*, que se encargará de destruir el carro de *Hipólito*. Cuando, finalmente, el maltrecho *Hipólito* es llevado ante su padre, la diosa *Artemis* aclara la inocencia del príncipe instituyendo en Atenas el culto a *Hipólito*.

La versión de Eurípides muestra cómo la desmesura o *hybris*, en este caso protagonizadas por *Hipólito* y *Fedra*, debe ser castigada. No obstante, subyace en el

fondo una crítica a los dioses por permitir que dos de sus más fieles seguidores sufran el castigo precisamente por guardar sus virtudes.

Los dioses son, justamente, los que pasan a un segundo plano en la segunda versión en análisis, el texto de *Fedra* de Séneca (siglo I d.c). Frente a la propuesta de Eurípides, la tragedia de Séneca resalta, en cambio, el carácter irrefrenable y animal de la pasión que destruye todo a su paso.

La obra de Séneca comienza con la presentación de *Hipólito* entregado a la caza y de la reina *Fedra* lamentando su situación. Ante su lamento, la *Nodriza* pide a la reina que controle su pasión, pues esta solo puede llevarle a una aberración mayor aún que la protagonizada por su madre al yacer con un toro. Cuando *Fedra* confiesa que su lujuria es incontrolable y anuncia su deseo de quitarse la vida, la *Nodriza*, finalmente, se ofrece a ayudar. Al regreso de *Hipólito* de sus jornadas de caza, este expresa su desprecio de las mujeres pero *Fedra* se le acerca y, tras desmayarse, le confiesa su pasión. Ante sus palabras, *Hipólito* enloquece y finalmente, opta por huir al bosque.

Afirmando que el crimen debe ser ocultado por el crimen, la *Nodriza* urde un complot para incriminar a *Hipólito* ante su padre, que regresa justo a tiempo de ver cómo *Fedra* finge suicidarse. *Teseo* invoca, entonces, la ayuda de *Neptuno* y, a resultas de su intervención, *Hipólito* muere destrozado por las riendas de su carro. Cuando *Fedra* contempla el cuerpo de su amado *Hipólito* despedazado, confiesa su crimen y se da muerte con la espada. *Teseo*, finalmente, recompone a su hijo para enterrarlo y manifiesta su desprecio por la reina.

La obra de Séneca está más centrada en la fuerza de los sentimientos que pueden arrastrar a hacer el mal, que en la fatalidad o la idea de la maldad inherente a la mujer que Eurípides reflejaba en su tratamiento del mito.

De las versiones clásicas del mito, Sarah Kane recoge el antagonismo de los personajes protagonistas, *Phaedra* e *Hipólito*, que representan, también en *Phaedra's Love*, maneras encontradas de ver el mundo.

La primera escena de *Phaedra's Love* está dedicada, como en sus fuentes, a *Hipólito*, pero lejos de introducir al asceta famoso por su belleza, Sarah Kane nos presenta una escena sin palabras que refleja la soledad y el hastío del antihéroe glotón y onanista. Ya no se trata del hermoso heredero de una amazona, contrario al lecho y los vicios de la carne, sino de un personaje desagradable, degenerado y promiscuo cuya

desidia e inactividad contrasta con el apasionamiento de su madrastra *Fedra* y la voluntad para la acción de su hermanastra. Como importante novedad respecto al mito, en la obra de Sarah Kane, la pureza del príncipe no reside en su castidad, sino en su búsqueda permanente de la honestidad.

La escena que introduce el personaje de *Fedra* en *Phaedra's Love* es un diálogo con el médico que, además de presentar a *Fedra* en su papel de madre preocupada y establecer a *Hipólito* como caso clínico, siembra las dudas sobre la funcionalidad de la familia al sugerir la existencia de relaciones entre *Fedra* y su hijo.

A lo largo de la obra, el deseo como amante que *Fedra* siente contiene con su papel de madre manifiesto en su preocupación por la salud de *Hipólito* y en actos tales como recoger la ropa desperdigada de su hijastro.

Las primeras escenas de las versiones anteriores también estaban dedicadas a la presentación del antagonismo de los dos personajes principales cuyas posiciones contrarias quedaban reforzadas por la intervención de la nodriza, pero mientras Séneca utilizaba largos parlamentos para enfrentar la posición de *Fedra* a la moralidad y la razón, en Eurípides ese diálogo se convertía en un intercambio esticomítico entre ambas posiciones: la inevitabilidad de su amor y los límites del honor.

A diferencia de Séneca y, más cercano a Eurípides o Racine, en *Phaedra's Love*, *Fedra* solo confiesa su pasión por *Hipólito* a instancias de un tercero, en este caso su hija. La versión de Sarah Kane sustituye el personaje de la nodriza, por el personaje de *Estrofa*, hija de *Fedra* cuyo nombre, según Florencia Campolonghi, está relacionado con la palabra nodriza que proviene de *nutrix* y es la traducción del arquetipo *tropos* que dará lugar al nombre de *Estrofa*<sup>1</sup>.

Como su predecesora, *Estrofa* realiza las funciones de confidente y recordatorio de sensatez para *Fedra*, aunque carece de la vertiente maquinadora de su antecesora senequista. La principal novedad reside, no obstante, en el hecho de que sea parte del núcleo familiar, pues al demostrarse que *Estrofa* mantiene relaciones sexuales con su padrastro y su hermanastro, se subraya en la obra el carácter disfuncional y corrupto de la institución familiar. Curiosamente, *Estrofa* resultará ser, pese a esto, la más leal al concepto de familia, un ideal que defiende, incluso, con su vida.

---

<sup>1</sup> CAMPOLONGHI, Florencia. El tratamiento del personaje de *Hipólito* en dos versiones del mito de *Fedra*. Disponible en: [https://www.academia.edu/447432/EL\\_TRATAMIENTO\\_DEL\\_PERSONAJE\\_DE\\_HIPOLITO\\_EN\\_DOS\\_VERSIONES\\_DEL\\_MITO\\_DE\\_FEDRA/](https://www.academia.edu/447432/EL_TRATAMIENTO_DEL_PERSONAJE_DE_HIPOLITO_EN_DOS_VERSIONES_DEL_MITO_DE_FEDRA/).

Mientras que, en otras versiones del mito, el encuentro entre *Hipólito* y *Fedra* aparece cargado de emotividad pero ausente de contacto sexual, en el caso de *Phaedra's Love* la apatía impregna la escena y culmina en una relación sexual desprovista de emoción, muy en la línea del automatismo que va a definir a *Hipólito* hasta la muerte de *Fedra*.

Ante la poco motivadora respuesta de *Hipólito*, *Fedra*, no solo no depone sus intenciones, sino que definitivamente abandona el rol de madre, dejando las cosas que ha ido recogiendo apiladas en el suelo, y asume el rol de amante realizándole una insatisfactoria felación. *Hipólito* continúa, sin embargo, impertérrito tras el contacto sexual. Parece que el dolor causado por alguien llamado *Lena* le ha llevado a suprimir toda emoción para evitar potenciales daños.

Con su muerte, *Fedra* no desea, como en versiones anteriores, causar mal a *Hipólito*, ni tampoco eludir las consecuencias de sus actos. No pudiendo ser correspondida y luchando contra la humillación que *Hipólito* le ha supuesto, decide acabar con su vida expresando la causa de su suicidio en una nota, como en la versión de Eurípides. *Violación* es la única palabra que *Fedra* encuentra para expresar la humillación vivida.

A diferencia de otras adaptaciones, la *Fedra* de Sarah Kane no muere tras ver a *Hipólito* muerto, sino que será, precisamente, la muerte de esta la que detone la transformación del príncipe y dé sentido a su existencia. El desplazamiento del suicidio de *Fedra* a la mitad de la obra permite a Sarah Kane explorar el recorrido del verdadero centro de su tragedia, *Hipólito*.

Tan sólo la muerte de *Fedra* consigue poner a *Hipólito* en contacto con sus emociones y hacerle pasar a la acción. A pesar de ofrecérsele la ocasión de escapar ayudado por *Estrofa*, o redimirse mediante la confesión, *Hipólito* acepta convencido su camino y muere, como en todas las versiones del mito, desmembrado.

Frente a la pureza que Seneca o Eurípides atribuyen a *Hipólito*, Sarah Kane hace que *Hipólito* busque la pureza en sus acciones, no necesariamente éticas o buenas, sino coherentes con sus sentimientos y creencias.

Mientras que *Fedra*, *Hipólito* o *Estrofa* recogen elementos de la base mítica, el resto de personajes presentes en *Phaedra's Love* apenas aparecen dibujados respecto al

mito o resultan ser el desdoblamiento del coro que Sarah Kane opta por no incluir en su versión.

En el caso de *Teseo*, a diferencia de sus predecesores, Sarah Kane apenas perfila su personaje. El gran ausente de la tragedia se presenta en el último momento para entregar con un beso de Judas a su propio hijo, inflamar a la multitud contra él y quitarse él mismo la vida, no por haber propiciado la muerte de *Hipólito*, sino por haber violado y asesinado a *Estrofa*. *Teseo* aparece para restaurar el orden y restituir el nombre de la Monarquía aún a costa de un baño de sangre.

Las figuras de *Poseidón* y el monstruo marino, encargadas de provocar el terrible fin de *Hipólito* en las versiones anteriores, se transforman en la multitud de la obra hambrienta de sangre y de circo. El coro se desdobra, a su vez, en la muchedumbre que acude a la ejecución, en el sacerdote y en el médico.

En *Phaedra's Love*, a diferencia de las interpretaciones clásicas, los dioses no aparecen por ninguna parte, ni siquiera el Dios cristiano *existe*. En esta versión del siglo XX, ningún dios inflama los sentimientos y provoca la tragedia, sino que son los personajes con la libre determinación que les distingue los que con sus decisiones provocan las acciones y sus consecuencias. Sin duda, esta es la más importante aportación de la versión de Sarah Kane respecto al mito.

---

#### *Mujer y mito*

Por formar parte vital del imaginario cultural de la Antigüedad, la mitología contribuyó considerablemente al establecimiento de los valores de la época, valores entre los que se cuentan los pilares del patriarcado. En esta sección del trabajo se analizará cómo a través de sus múltiples recreaciones, los mitos ejercieron una enorme incidencia en las mentalidades constituyendo una herramienta de dominación que ayudó a reforzar la sumisión de las mujeres y la asimilación de su dependencia.

Las creaciones artísticas populares y literarias de la época antigua reflejaban una cosmovisión masculina que respondía a las circunstancias histórico-sociales del momento. El espacio histórico de la Grecia clásica en el que se engendró el mito estaba caracterizado por el hecho militar, la actividad política y el ejercicio poético, un espacio que restringía la función de la mujer en la sociedad al hogar y al

cuidado de los hijos. La mujer estaba obligada a guardar fidelidad a su marido y a las instituciones de poder que regían la polis y que, a su vez, le limitaban sus derechos. Como recoge Carlos García Gual, “la mujer solo podía alcanzar su humanidad de forma menguada, ya que ni era ciudadana ni podía actuar directamente en la política. Como ciudadana, estaba condenada al silencio y no dar que hablar era, sin duda, su mejor elogio”(García, 1999).

No son, sin embargo, las mujeres de la cotidianidad del siglo V, las campesinas o las aristócratas quienes circulan por la tragedia. *Antígona*, *Electra*, *Ifigenia* o *Hécuba* son seres míticos y ancestrales, reinas y princesas; mujeres emparentadas con los dioses, con los hombres de la Sociedad heroica (Atehortúa, 2000). El referente de la tragedia no es, según Arbey Atehortúa, el presente de los poetas, sino el mundo mítico a partir del cual los trágicos hicieron sus investigaciones sobre el poder, el destino, la justicia, la muerte y el honor. No obstante, pese a la inspiración en el mito y al distinto tratamiento que cada uno de los autores trágicos daba a la figura femenina, todos ellos lo hacían dentro de esa mentalidad masculina excluyente de la sociedad ateniense del siglo V a. C.

Cierto es que la tragedia otorga un papel protagónico a la figura femenina presentándola como un instrumento del destino para la restitución del orden divino pero, por lo general, los personajes femeninos de la tragedia solo se elevan a la condición de heroínas por causa de fuerza mayor, es decir, afrontando una coyuntura dada por la ausencia de varón, por los excesos en el ejercicio del poder o por la necesidad de restitución.

Era frecuente, además, que lo femenino apareciera vinculado al mal en el mito y durante siglos, este ha contribuido a difundir señales de violencia simbólica contra las mujeres. El propio relato mítico de la creación de la mujer instauro su maligna identidad identificando a *Cassandra* como la primera mujer creada por *Zeus* para castigar a los hombres. Según el mito, la maldición femenina comenzó cuando *Prometeo* buscó obtener para los hombres aquello que no les correspondía y *Zeus*, en castigo, otorgó a los mortales un don ambiguo mezcla de bien y mal, “una peste difícil de tolerar pero de la que no se puede prescindir”(Vernant, 1973). Esa primera mujer, y, tras ella, otras mujeres míticas como *Circe*, *Helena* o *Medea* son, en palabras de Jean-Pierre Vernant, la justificación teológica de la presencia de fuerzas oscuras en el mundo humano (Vernant, 1973).

Ciertamente, la mayoría de las figuras femeninas que aparecen en el mito son demostraciones ancestrales que definen y relegan a las mujeres como seres maléficos (Fernández, 2007). De hecho, pocos son los ejemplos que la mitología ofrece de esposas virtuosas como *Penélope* o *Alceste* y estos, más que redimir la figura femenina, buscan reforzar los valores establecidos y señalar el modelo a seguir: el modelo de la fidelidad al esposo y la dependencia.

---

### *La mujer en el mito de Fedra*

Frente a otras manifestaciones míticas, el mito de *Fedra* revierte los roles de género tradicionales de la elegía erótica en la que el hombre inflamado de deseo perseguía a la mujer hasta darle caza. La elegía clásica con frecuencia asociaba al enamorado con el cazador y a la amada como su presa, pero, como Alin Mocanu hace notar en su estudio, la obra de *Fedra* convierte al amante de la caza en presa y a la mujer en depredadora erótica (Mocanu, 2012).

Como en muchos otros mitos de la Antigüedad, el mito de *Fedra* refleja la concepción de la figura femenina como un ser maligno origen de todos los males. Este concepto de la mujer como un elemento odioso y malvado aparece desde el inicio de la tragedia a través de la filosofía de *Hipólito*, que rechaza frontalmente la actividad carnal y abomina la naturaleza femenina. Así, en diálogo con la nodriza, el *Hipólito* de Séneca expresa apasionadamente su desprecio por el género femenino por ser “guías de los males” y “artífices de crímenes”. Será, precisamente, ese odio irracional contra todas las mujeres y no el respeto a su padre, lo que conducirá al hijo de *Teseo* a rechazar a *Fedra* y repeler todo contacto con ella.

En la tragedia de Eurípides el mal aparece instalado en la propia naturaleza de la mujer. El retrato que el autor trágico hace de la figura femenina muestra a la mujer como un ser manipulador que se vale de recursos e inteligencia para lograr sus propósitos. Su *Fedra* se presenta lujuriosa, de dudosa virtud y determinada a conseguir a *Hipólito* aún teniendo que engañar a su nodriza y difamar al príncipe para conseguir su objetivo.

La versión de Séneca, mucho más amable en su presentación de la figura femenina, muestra una mujer en esencia buena que es llevada a hacer cosas terribles por la pasión. Su *Fedra* batalla consigo misma para vencer el deseo, pero pierde la lucha.



La tragedia de Séneca se centra, así pues, en el poder destructivo de la pasión y en cómo esta puede transformarse en ira cuando el amor es rechazado. En su versión, el autor latino incluye, además, varios aspectos que suavizan la crítica sobre *Fedra*. Por un lado, su obra hace hincapié en las infidelidades de *Teseo* que, pese a no ser justificación para los actos de *Fedra*, sí constituyen, como apunta Hanna Roisman, una motivación. Por otro, Séneca hace alusión, en descargo de *Fedra*, a su ascendencia animal y reconoce en esa bestialidad inherente a su naturaleza y a la del ser humano parte del motor que lleva a *Fedra* a dejarse arrastrar por la locura.

*It is this bestiality that leads his heroine to lust for Hippolytus, to fail in her struggle to overcome her lust, and treacherously to accuse Hippolytus of rape after he rebuffs her.*

*(Roisman, 2005).*

La obra de Séneca muestra cómo la pasión ilícita de *Fedra* le hace obrar mal arrastrando la destrucción sobre ella y los que la rodean pero, a diferencia de otras versiones, la tragedia latina redime a su heroína al final. El dolor por la muerte de *Hipólito* mitiga su imagen lujuriosa y muestra que *Fedra* solamente es una víctima de la pasión. Tras responsabilizarse de sus acciones, *Fedra* procede a quitarse la vida, no ya por miedo a su marido, como en la tragedia de Eurípides, sino como un auto castigo, un acto que reviste a la protagonista de honestidad.

*Phaedra's Love*, la aportación de Sarah Kane al mito, presenta importantes diferencias respecto a las versiones de Séneca y Eurípides en relación a la figura femenina. De hecho, el tratamiento que la autora da a los personajes femeninos y masculinos en la obra revierte, en muchos casos, los roles tradicionalmente asociados a ellos y permite elevar cuestiones de género.

La mujer en *Phaedra's Love* no es el elemento maléfico provocador de desgracias de los mitos, en la obra, el origen de la catástrofe se encuentra, más bien, en el choque entre los dos extremos presentes en ella: pasión y apatía desmedidas.

La protagonista de la obra, *Fedra*, no aparece en ningún momento representada como una figura malvada o calculadora, sino como una mujer que es arrastrada al límite por la obsesión amorosa. Una pasión que, sin haber sido impuesta como en el mito por

los dioses, le es igualmente inevitable.

El suicidio de *Fedra* tras el fracaso de su amor no obedece en el texto de Sarah Kane a cuestiones morales ni de honorabilidad, sino a la imposibilidad de vivir tras el rechazo y la humillación. A diferencia de otras versiones del mito, su nota de suicidio no busca perjudicar al objeto de su pasión, más bien intenta expresar hasta dónde le alcanzan sus palabras los sentimientos que le han llevado a tomar esa decisión.

En lo que atañe al papel que la figura femenina ejerce en *Phaedra's Love*, varios son los roles asignados a la protagonista en el texto. *Fedra* es esposa, madre y mujer trabajadora pues, como en el mito, la falta de *Teseo* hace que, tanto ella, como *Estrofa*, deban ocuparse de tareas tradicionalmente asociadas al hombre y cuya ausencia les obliga a realizar ese papel. No obstante, todos esos roles de *Fedra* terminarán siendo eclipsados por el rol de amante.

El papel que *Phaedra's Love* otorga a la mujer es un papel activo. *Fedra* desencadena la acción y no cesa en su empeño hasta lograr el contacto sexual con *Hipólito*. Su hija, *Estrofa*, por su parte, busca infructuosamente hacer razonar a ambos y defiende activamente la vida de *Hipólito* enfrentándose a *Teseo* y a la multitud.

Mientras que los personajes femeninos son los responsables de la acción de *Phaedra's Love*, la figura masculina, por el contrario, aparece asociada a la pasividad y la ausencia. Frente a las versiones anteriores del mito que presentaban al príncipe entregado a la actividad cinegética, el *Hipólito* de Sarah Kane, mantiene una posición totalmente pasiva que contrasta antagónicamente con la actividad femenina.

*Hipólito* lleva una existencia mecánica recluido en el palacio y entregado a la disipación y al onanismo. En tanto que *Fedra* se convierte en el agente sexual activo, la vida del príncipe es un mero pasar y su rol sexual consiste, básicamente, en ceder a los deseos de aquellos que le buscan atraídos por su encanto decadente y su posición real. En esta versión contemporánea del mito, la caza se convierte en recepción. *Hipólito* es la presa y el trofeo. Ante su inmovilidad y pasividad, solo las acciones de *Fedra* conseguirán empujarle a la acción, es decir, entregarse a la justicia y aceptar su condena.

La otra gran figura masculina de la obra, *Teseo*, aparece asociado, como en el mito, a la ausencia y a la infidelidad. El rey parece haber sido infiel en su propia casa con *Estrofa* y, como *Hipólito* sugiere a *Fedra*, tampoco se contiene fuera de ella. Curiosamente, *Fedra* no se lamenta de este aspecto del rey, aunque sí de su ineptitud e inutilidad.

**Phaedra** *He won't come back, too busy being useless*<sup>1</sup>.

Cuando *Teseo*, finalmente, regresa, en vez de dar la cara, se vale de su disfraz para azuzar a la muchedumbre contra a su hijo y demostrar su fuerza, no como rey, sino como hombre, al degollar y violar a *Estrofa*.

La utilización de la violencia sexual en la obra es, precisamente, uno de los aspectos que contribuyen a cuestionar los roles de género. Significativamente, de las dos violaciones que aparecen en el texto, la mujer es siempre la víctima. En la primera de ellas, *Fedra* es cosificada y tratada como un objeto de consumo hasta el punto de que su encuentro sexual supone una auténtica agresión para ella. La segunda violación del texto, utilizada como muestra de poder e instrumento de dominación del elemento insurgente, es también muy significativa en términos de género.

Aunque Sarah Kane no era partidaria de la interpretación de su obra en estos términos, lo cierto es que la construcción del espacio social en el que se producen las violaciones de sus obras está en relación con la crítica de género de autores que como Teresa de Lauretis, denuncian que la violación es violencia hecha exclusivamente a un *otro* femenino y, por tanto, eso la convierte en una forma de violencia sexual profundamente cargada de significado de género (De Lauretis, 1989).

Tradicionalmente, la sumisión de la mujer ha estado asociada al sometimiento sexual. El uso de la violación como castigo establece a la mujer en el extremo débil de la línea de poder, le asigna el papel de víctima y perpetúa la desigualdad inherente a los sistemas patriarcales. La representación de la violencia sexual contra la mujer en la obra de Sarah Kane confirma, de este modo, la construcción patriarcal de que el objeto de la violación es femenino (Zhurba, 2008).

Si bien *Phaedra's Love* responde a un contexto histórico social muy distinto al que sirvió de marco a las primeras versiones del mito, algunas de las cuestiones de género que se elevan del tratamiento de la mujer en el texto denuncian cómo la violencia de los sistemas patriarcales y la desigualdad de género aún siguen vigentes situando a la mujer en el papel de víctima.

Además de elevar temáticas relacionadas con el estudio de género, como las anteriormente señaladas, *Phaedra's Love* condensa algunas de las inquietudes constantes en el universo de Sarah Kane. El trabajo de la dramaturga sobre el mito de *Fedra* supone su personal reinterpretación de temas como el amor, el destino, la muerte o la honestidad que, aún estando presentes en la base del mito, subyacen en todos los trabajos de la autora.

---

*Something this big<sup>2</sup>: el amor de Fedra*

La pasión experimentada por *Fedra* en *Phaedra's Love*, es un ejemplo del sentimiento amoroso obsesivo, irracional e irreductible con frecuencia trazado por Sarah Kane en su obra. Lo extremo de su deseo, la desmesura que provoca su propia ruina y la del mundo que le rodea refleja ese carácter destructivo del amor objeto de otros textos de la autora en los que la violencia y la tortura sirven de metáfora a la anulación del mundo y destrucción personal que dicho sentimiento genera.

Ante sentimientos tan desmedidos, la imposibilidad de realización del amor resulta incompatible con la vida. Frente al rechazo o la ausencia del amado, personajes como *Fedra*, *Robin* o la protagonista de *4.48 Psychosis* optan por darle fin a una existencia que, sin la posibilidad de satisfacer su amor, ya solo puede ser una existencia de dolor. Una idea extrema que en *Cleansed* se resume a la perfección con la súplica: “Love me or kill me”<sup>3</sup>.

La pasión detonante de la tragedia en *Phaedra's Love* se presenta como un sentimiento exacerbado que quema a la protagonista “como una lanza en el costado”<sup>4</sup> y le ocupa sin dejar espacio para más. Como su propia hija le recrimina, la obsesión por *Hipólito* es tal que acapara todas sus conversaciones y pensamientos haciéndole descuidar su familia y sus obligaciones. No obstante, cualesquiera que sean los argumentos disuasorios esgrimidos ante él, el amor de *Fedra* no atiende a criterios morales ni racionales:

**Phaedra** *You are difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt(...)You're in pain. I adore you.*

**Hippolytus** *Not very logical.*

**Phaedra** *Love isn't*<sup>5</sup>.

Todos los sentidos de *Fedra* viven volcados en ese ser desagradable al que puede sentir a través de las paredes<sup>6</sup> y que no puede dejar de amar, independientemente de sus actos, pues es su mera existencia la que detona el sentimiento.

**Phaedra** *You can't stop me loving you.*

**Hippolytus** *Can.*

**Phaedra** *No. You're alive*<sup>7</sup>.

En las versiones clásicas del mito, la tragedia surgía de la lucha interna de la protagonista que se debatía entre la pasión y el rechazo al deseo inapropiado. La heroína de Eurípides luchaba vehementemente contra la pasión incestuosa hasta constatar lo inútil de la resistencia y terminar aceptando que los dioses imponen su capricho a los hombres. Aún conociendo lo depravado de sus actos, la *Fedra* de Eurípides no podía dejar de realizarlos. Como observa José Manuel Losada, “lo trágico de este fatalismo no es que los hombres y las mujeres perpetren inconscientemente el mal, sino su propia conciencia del mal que odian y sin embargo hacen” (Losada, 2011).

Extrayendo a los dioses de la ecuación, el dilema senequista consistía, en cambio, en el conflicto interno de sus héroes que les hacía debatirse entre dos posturas irreconciliables: la satisfacción de los impulsos individuales y el sometimiento a las normas morales de la sociedad y las leyes naturales.

En el caso de Sarah Kane, su universo despojado de dioses mitológicos y cristianos, presenta el amor de *Fedra* como una fuerza igualmente poderosa y arrolladora, imposible de resistir o negar. Pese a expresar el malestar por su desazón y el deseo de abrirse en dos, para detener el dolor, no existe en el parlamento de *Fedra* planteamiento de dilema moral alguno, tan solo la aceptación de la inevitabilidad de sus sentimientos y la imposibilidad de modificarlos: “Can't deny something this big”<sup>8</sup>.

Cuando la reina finalmente sucumbe a la obsesión enfermiza por su hijastro en la que desarrolla la fantasía de ayudarlo, esta no atiende a las súplicas de su hija o a los

consejos del doctor; ni siquiera a los del propio *Hipólito*. Cegada por la potencia de su deseo, *Fedra* cree, irrisoriamente, que la calidad de sus sentimientos hacia él y su total entrega le salvarán. Como M. Blanco hace notar, con la pérdida del idealismo que se encontraba presente en las versiones anteriores, el exceso de *Fedra* a lo largo de la obra se convierte en una manifestación melodramática del mito del amor romántico que llega a rozar la caricatura. La desmitificación del amor romántico alcanza el límite de su banalización con el curioso regalo de amor que *Fedra* ofrece a *Hipólito* por su cumpleaños: una felación (Blanco, 2011). Durante el contacto sexual, *Hipólito* ni siquiera desvía la atención de sus caramelos y la televisión. Es más, lejos de abandonarse, el príncipe responde con su desdén y *Fedra*, no sólo no es correspondida, sino que es tratada con la misma indiferencia que las demás.

**Hippolytus** *There. Mystery over. (...)*  
*Now you've had me, fuck someone else*<sup>9</sup>.

La humillación es tan grande que *Fedra* no encuentra palabras para describirla. El lenguaje, como en otros trabajos de Sarah Kane, resulta insuficiente a la hora de reflejar el shock, el dolor o las emociones extremas pues, como la propia autora reconoce, los personajes sólo tienen en su poder el lenguaje cotidiano, un lenguaje que resulta inadecuado bajo esas circunstancias (Buse, 2001). De igual forma que el lenguaje falla en varios momentos de la obra en los que se afirma “that’s not the word exactly”<sup>10</sup> o “there aren’t words for what you did to me”<sup>11</sup>, la palabra “violada” es todo cuanto *Fedra* puede construir para expresar lo que ha experimentado.

La agresividad verbal y la indiferencia de *Hipólito* en la primera escena en la que el personaje toma la palabra sirve de vehículo para la violencia emocional sobre *Fedra*. Sin embargo, aunque las francas palabras de *Hipólito*, terriblemente groseras y certeras, canalizan el abuso, el agudo sentido del humor que permea todas sus intervenciones despoja la escena de todo patetismo trágico (Blanco, 2011).

Pese a la tradición mítica, *Phaedra's Love* no se centra tanto en la pasión de *Fedra*, como en el destinatario o la fuente de esa pasión cuya sola existencia dispara el sentimiento que da origen a la tragedia. Como se apreciará en las siguientes líneas, *Hipólito* es el principio y el fin del viaje propuesto por *Phaedra's Love*.

La obra de Sarah Kane nos presenta a un príncipe mimado abandonado a la televisión, la masturbación y la comida basura. Un antihéroe esclavo de apetitos vulgares que Aleks Sierz compara con el último Elvis cuando, como él, vivía inmerso en el desencanto, las hamburguesas y los contactos sexuales anónimos (Sierz, 2001). Para *Hipólito* la vida es demasiado larga<sup>13</sup>. El príncipe cuenta los minutos, trata de llenar el tiempo esperando, como harán también los personajes de *Crave*, que algo suceda; el milagro de esa vida que otros tienen y disfrutan:

**Hippolytus** *Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.*

**Phaedra** *You've got a life.*

**Hippolytus** *No. Filling up time. Waiting.*

**Phaedra** *For what?*

**Hippolytus** *Don't know. Something to happen<sup>14</sup>.*

Su visión desencantada del mundo, “always suspected the world didn't smell of fresh paint and flowers (...) Smells of piss and human sweat”<sup>15</sup> también nos recuerda aquella del mundo pútrido de *Baal* en la que Sarah Kane se basa para crear al personaje. Su desprecio por las mujeres, la posición negadora de Dios y el demoledor ataque a los principios de la Iglesia, les son comunes a ambos.

La desilusión por la vida se traduce en *Hipólito* en aparente frialdad ante los sucesos del mundo. De hecho, muestra una grotesca insensibilidad hacia preocupaciones existenciales del ser humano como el amor, la violencia, el dolor o la muerte.

**Hippolytus** *News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday<sup>16</sup>.*

*Hipólito* cubre con frivolidad su desilusión ante la crueldad del mundo. Sólo en un segundo de abandono de esa coraza comprobamos las motivaciones: la pérdida de una chica, *Lena*, a la que no quiere oír nombrar. Como *Fedra* ante el ultraje, *Hipólito* parece que no puede darle voz al dolor.

Con su actitud, *Hipólito* se protege. Parece haber descubierto que la única manera de sortear el riesgo afectivo es evitar el contacto y, por lo tanto, opta por ser desagradable, autosatisfacerse y deshumanizar al compañero sexual, preferiblemente anónimo.

Mientras que, en *Baal*, la voracidad sexual del protagonista se enlazaba con el deseo de exprimir cada segundo de vida, en *Phaedra's Love*, *Hipólito* se vale del sexo para matar el tiempo y llenarlo a base de encuentros no placenteros que se suceden dejando multitud de destrozos a su paso. *Hipólito* es, según una de sus víctimas, una apisonadora emocional, una “zona catastrófica sexual”<sup>17</sup>. Paradójicamente, cuanto más abandono y más desprecio por sí mismo presenta, más atrayente resulta.

Esta auto-preservación de *Hipólito* es, como señala David Greig, la posición opuesta a la auto-negación de *Fedra* (Greig, 2001), dos maneras extremas e igualmente destructivas de experimentar el amor. Curiosamente, la fantasía que esta albergaba de mover algo en *Hipólito* se hará realidad a través de su muerte. La vida es su gran regalo para él. Ya no son *chorradas* ni *baratijas*, esta vez *Fedra* desencadena el proceso en el que *Hipólito* terminará por encontrarse. Del mismo modo que en la tragedia de Eurípides el héroe es elevado a un nivel cuasi-divino al ser resucitado por Artemis, en *Phaedra's Love*, la muerte de *Fedra* opera en el objeto amoroso un cambio que lo trasciende.

Efectivamente, en la actitud de *Hipólito* es posible distinguir un antes y un después del suicidio de *Fedra*. Las primeras escenas anteriores a la muerte de *Fedra* son de carácter más cómico y presentan elementos muy beckettianos. Tras el suicidio, en cambio, la vida parece comenzar: “Life at last”<sup>18</sup>. *Hipólito*, más consciente de su situación trágica, aparece decidido a trascender su propia muerte y dar sentido a la de *Fedra*. Como Florencia Campolonghi resalta, su actitud respecto de los sucesos de la



acción dramática evoluciona desde la indiferencia absoluta hacia un estado de convicción total, al punto de acceder a arriesgar su vida por ello<sup>2</sup>.

Esa segunda fase experimentada por *Hipólito* en la obra recuerda la atravesada por *Mersault* en la novela *L'Étranger*, de A. Camus (1942). Al no demostrar culpa por su delito, el protagonista de dicha novela era juzgado como un delincuente sin moral y entraba en una espiral confusa que acaba con su condena a ser decapitado en una plaza pública.

Como él, *Hipólito* no se manifiesta en contra de su ajusticiamiento, ni muestra arrepentimiento alguno. Cuando es visitado por el *Sacerdote* en prisión, rechaza, igualmente, la confesión, pues alude que no necesita el perdón. *Mersault*, igual que *Hipólito*, no puede concebir la idea de recurrir a última hora a la salvación, por lo que acepta impasible su destino y alcanza la conclusión de que es feliz. Como él, también ante la muerte inexorable, *Hipólito* encuentra el sentido a la vida que hasta entonces se le había negado y acierta a sonreír.

---

*I've chosen my path*<sup>19</sup>: el absoluto de *Hipólito*

El personaje de *Hipólito* continúa la exploración iniciada en *Blasted* de la identidad nihilista masculina. Su rechazo de todo principio moral y religioso parte de su experiencia vital, del descubrimiento de que la vida no tiene ningún sentido ni en ella puede hallarse placer. Éste es, en realidad, el verdadero virus que generará la destrucción de toda la familia. La metáfora de la gonorrea y los hongos evidencian en el plano simbólico que, efectivamente, es el propio *Hipólito* el origen del contagio sexual de la casa real, el origen de la corrupción y la destrucción.

El *Hipólito* de Sarah Kane no es un ser casto y puro al modo clásico, sino que su pureza reside en su búsqueda de un ideal por el que es capaz de morir: la honestidad. A decir verdad, la dramaturga no estaba interesada en la pureza sexual, estaba interesada en una actitud hacia la vida, la búsqueda de la verdad y el absoluto. Esta búsqueda tiene mucho que ver con la misma autora y su modo de sentir la vida, su propia incapacidad

---

<sup>2</sup> CAMPOLONGHI, Florencia. El tratamiento del personaje de *Hipólito* en dos versiones del mito de *Fedra*. Disponible en: [https://www.academia.edu/447432/EL\\_TRATAMIENTO\\_DEL\\_PERSONAJE\\_DE\\_HIPOLITO\\_EN\\_DOS\\_VERSIONES\\_DEL\\_MITO\\_DE\\_FEDRA/](https://www.academia.edu/447432/EL_TRATAMIENTO_DEL_PERSONAJE_DE_HIPOLITO_EN_DOS_VERSIONES_DEL_MITO_DE_FEDRA/).

para aceptar que en la vida hay deshonestidad y que ésta es parte inseparable de la misma:

*Someone said to me this thing which ended up in Phaedra's Love — because I was going on about how important it is to tell the truth and how depressing it is because nobody really does and you can't have honest relationships. And they said, 'but that's because you've got your values wrong. You take honesty as an absolute. And it isn't. Life is an absolute. And within that you accept that there is dishonesty. And if you can accept that you'd be fine. And I thought 'that's true'. If I can accept that if not being completely honest doesn't matter then I'd feel much better. But somehow I couldn't and so Hippolytus can't. And that's what kills him in the end.*

*(Tabert, 1998).*

Una de las escenas que mejor retratan el camino de integridad emprendido por *Hipólito* y lo contrastan con la hipocresía del mundo de los “valores” institucionalizados es la escena que protagoniza con el *Sacerdote* en prisión, cuando este le ofrece salvarse por la vía fácil renunciando, eso sí, a su ideal.

La escena con el *Sacerdote*, inicialmente escrita para *Baal*, continúa el debate de la existencia de Dios y la redención que ya había preocupado a Sarah Kane en *Blasted*. En dicha escena, *Hipólito* rechaza a Dios y condena la hipocresía de tantos que pecan conscientemente con la salvaguarda de la confesión, aquello que la autora denominaba *insurance theory of belief* es decir, vivir con prudencia *salvándose el culo* en caso de que exista un Dios.

*If you're not sure God exists you can cover your arse, living your life carefully just in case, as the priest does in my play.*

*(Sierz, 2001).*

Pese a la insistencia del *Sacerdote*, *Hipólito* no renuncia a sus ideas ni siquiera ante la posible condena, no solo en este mundo, sino en el otro. Frente al pragmatismo del *Sacerdote* que es capaz de servir a varios señores, religión y monarquía, a conveniencia -hecho representado simbólicamente en su arrodillamiento y posterior

felación a *Hipólito*- el príncipe escoge ser fiel a sí mismo muriendo como ha vivido, honestamente. Con gran ironía por su parte, *Hipólito* deja marchar al *Sacerdote* esgrimiendo los propios argumentos de este: “Go. Confess. Before you burn”<sup>20</sup>.

Las elecciones morales son expresión de libertad personal. Ante la disyuntiva planteada por el sacerdote, “If truth is your absolute you will die. If life is your absolute-”<sup>21</sup>, *Hipólito* escoge su camino: ser coherente y no vivir a toda costa. Hace su elección, como en su momento hizo *Fedra*. “I’ve chosen my path”<sup>22</sup>. Como el propio *Hipólito* afirma, la libre voluntad es lo que nos diferencia de los animales y elegir morir es la única posibilidad del hombre ante el destino.

El más corrupto a los ojos de la moral y la religión, pues encarna casi todos los vicios que esta condena, resulta ser, precisamente, el que permanece íntegro hasta las últimas consecuencias. Tanto que, incluso el *Sacerdote* no puede dejar de exclamar “There’s a kind of purity in you”<sup>23</sup>.

Como se ha podido observar, frente al mito que reconocía los designios de los dioses bajo los que los hombres eran meros instrumentos y no tenían posibilidad de voluntad, en *Phaedra’s Love* y, fundamentalmente, a través del personaje de *Hipólito*, Sarah Kane cuestiona la existencia de ningún tipo de Dios, cristiano o pagano, proclama la libertad de elección del ser humano para marcar su propio camino y, finalmente, hace un alegato de los verdaderos valores y creencias que, lejos de basarse en el pragmatismo o la propia conveniencia y seguridad, se basan en la integridad y la honestidad.

---

#### *La voluntad de mostrar*

La obra de Sarah Kane presenta una clara voluntad de mostrar. Con su trabajo, la dramaturga busca hacer visible la presencia en el mundo de la injusticia, de la violencia o del sufrimiento humano que tantas veces preferimos obviar. En esta sección del estudio de *Phaedra’s Love* veremos cómo atendiendo a ese deseo de provocar la reflexión ética, el teatro de Sarah Kane podría encuadrarse dentro del tipo de teatro político que entiende la escena como una asamblea colectiva cuyo propósito no es la distracción de los ciudadanos, sino la introducción y el análisis de lo real (Checa, 2010). Este trabajo mostrará, también, cómo en aras de este objetivo, Sarah Kane escoge

provocar el cuestionamiento mediante la inclusión de elementos transgresores que ponen en tela de juicio los sistemas y los valores.

Frente al foro de análisis que supone el teatro político actual, el teatro concebido como espacio de disfrute está relacionado con la necesidad de evadirse de la realidad, de facilitar entretenimiento pero, en ningún caso, incomodar. Su carácter escapista está, por tanto, frontalmente encontrado con la presentación de lo real.

Tradicionalmente, la escena ha exiliado de sus dominios elementos como lo dionisiaco, lo caótico e irracional que se encontraba presente en el nacimiento mismo de la tragedia pero que, poco a poco, ha ido cediendo su espacio a lo ordenado en busca de la ilusión de control. Todo lo relacionado con el cuerpo, sus funciones corporales o la enfermedad ha sido, con frecuencia, desbancado del ámbito de lo público por los cánones del buen gusto imperantes en las distintas épocas pero, también, por ser, en última instancia, un odioso recordatorio de nuestra finitud.

Por ser la visión del cuerpo violentado o del cadáver la máxima expresión de nuestra mortalidad, también la violencia ha permanecido durante muchas épocas fuera de escena. Por lo general, como apunta Julio Checa en su trabajo sobre la otredad y las dramaturgias del yo, “la crítica a las religiones, a las diferentes formas de gobierno, el cuestionamiento del orden moral y la contemplación colectiva de aquellas experiencias consideradas exclusivas de la experiencia privada de los individuos han sido materia de exclusión recurrente de los escenarios” (Checa, 2010). Debido, precisamente, a su manifiesta y constante exclusión, la devolución de dichos elementos a la escena trae consigo un alto poder de subversión.

En su objetivo de hacer del teatro una experiencia transformadora, Sarah Kane utiliza elementos tradicionalmente proscritos de la escena que puedan sacar al espectador de la posición pasiva de observador para hacerle tomar conciencia de lo real. Entre esos elementos encontramos el uso de la imagen violenta y lo grotesco, la reivindicación del cuerpo, de lo irracional y lo desordenado como instrumento para el cuestionamiento.

La inclusión de imágenes de lo grotesco permite, a veces, conjurar, mediante la carcajada, el horror de lo abyecto. Pero por su naturaleza física, caótica y mezclada supone, además, un poderoso instrumento de transgresión e impacto.

La violencia, que formaba parte del relato escénico de la tragedia, pero no de su representación, se presenta ahora con toda su inmediatez y crudeza ante los ojos del

espectador. En *Phaedra's Love*, el sexo y la violencia se convierten, asimismo, en la manifestación de estructuras sociales deplorables (Sellar, 1996), la herramienta a través de la cual Sarah Kane ejerce su crítica.

La introducción de dichos elementos en el trabajo de Sarah Kane tiene como objeto violentar, pero nunca como fin. Es un modo de aunar forma y sentido con el objeto de dar visibilidad a la injusticia y colocar al espectador en una posición desprotegida que le fuerce a experimentar la experiencia dolorosa del *otro* que preferimos creer lejana. Pero para comprender esa realidad del *otro* se hace imprescindible, como afirma Julio Checa “ocupar, invadir los escenarios con aquellas palabras, imágenes y experiencias que habían quedado desterradas de allí por *obscenas*, es decir, por tener que suceder fuera de la escena”(Checa, 2010).

---

#### *La sexualidad al descubierto*

Las escenas explícitas y violentas en el trabajo de Sarah Kane buscan remover al espectador pero, como veremos a continuación, constituyen en sí mismas, además, una transgresión.

La presencia de la imagen sexual, generalmente explícita y unida a la violencia, es una de las características que unifica el trabajo de los dramaturgos ingleses de los 90. En el caso de la autora que nos ocupa, aun cuando en algunas de sus obras la presencia del tema de la sexualidad adquiere una mayor relevancia, en todas ellas encontramos escenas en las que el sexo pone de manifiesto la incapacidad comunicativa de muchos de sus seres, pero también encarna los mecanismos de los sistemas de poder.

Un simple repaso por las escenas que conforman *Phaedra's Love* basta para observar cómo el universo de la sexualidad atraviesa toda la obra:

- Escena I: *Hipólito* se masturba.
- Escena II: El *Médico* inquiere a *Fedra* si se acuesta con *Hipólito*. *Fedra* comenta la actividad sexual de su hijastro.
- Escena IV: *Hipólito* y *Fedra* conversan sobre sexo. *Fedra* realiza una felación a *Hipólito*. *Hipólito* reconoce que tiene gonorrea y desvela que *Estrofa* se ha acostado, tanto con él, como con su padre.

- Escena V: *Hipólito* muestra su lengua infestada de hongos y relata un encuentro sexual en los baños.
- Escena VI: El *Sacerdote* realiza una felación a *Hipólito*.
- Escena VIII: *Teseo* viola a *Estrofa*. La muchedumbre corta los genitales a *Hipólito*.

Ciertamente, la propia base del mito de *Fedra* acarrea ya un gran componente sexual: *Hipólito*, el príncipe casto que desprecia yacer con mujeres, se convierte en el objeto del deseo irrefrenable de su madrastra y, con su rechazo, provoca la concatenación de hechos trágicos y violentos que causan la muerte de los dos. La transgresión de esa desmesura pasional es, en última instancia, lo que se castiga en todas las versiones del mito.

La idea de la sexualidad como elemento que contraviene lo establecido, ya sea por las leyes divinas, humanas o naturales, aparece, frecuentemente, recogida en el mito pero también en muchas de las manifestaciones artísticas más recientes del siglo XX. En concreto, la corriente teatral *in-yer-face*, que contextualiza en buena parte el trabajo de Sarah Kane, hace uso de las escenas de sexo explícitas y, normalmente, violentas como elementos desestabilizadores que buscan remover al espectador.

En los textos de la autora, sexualidad y transgresión tienden a ir de la mano. La capacidad subversiva de las relaciones sexuales, por lo general disfuncionales, queda manifiesta en la presentación de relaciones contrarias a la norma pero, también, en la escenificación del abuso sexual como metáfora del desequilibrio de poder.

Entre el catálogo de relaciones sexuales transgresoras presentes en la obra de Sarah Kane se repiten, con frecuencia, las relaciones incestuosas y las relaciones abusivas, a menudo entre personas con gran diferencia de edad. Varios ejemplos de ambas aparecen ya en la primera pieza de Sarah Kane, *Blasted*, cuyo protagonista, *Ian*, además de ser visiblemente más mayor que *Cate*, parece haber comenzado su relación con ella cuando esta todavía era menor de edad. Las palabras y los síntomas traumáticos que presenta *Cate*, dejan entrever, también, los posibles abusos del padre.

Tanto el abuso, como el incesto, son temas que se desarrollan con detalle en los trabajos posteriores de la autora, concretamente a través del personaje de *C* en *Crave* y

de la relación de los hermanos *Graham* y *Grace* en *Cleansed*. En el caso del texto que nos ocupa, todos los personajes de la obra están embarcados en relaciones que, pese a la no consanguineidad entre los amantes, son moralmente inadecuadas. Para comenzar, la protagonista de la obra, *Fedra*, desarrolla un deseo desmedido por su hijastro que, aún culminando en un encuentro sexual, no le reporta ninguna correspondencia afectiva, por lo que su encuentro se convierte en una suerte de violación para ella. *Hipólito*, por su parte, además de masturbaciones compulsivas y numerosas relaciones con desconocidos, consiente las de su madrastra y las de su hija antes que esta. En el caso del personaje de *Estrofa*, la joven mantiene, igualmente, relaciones inapropiadas con su padrastro y el hijo de este. Para terminar este repaso familiar, incluso *Teseo* parece haber tenido sexo con la hija de su mujer, para más inri, en su noche de bodas.

En anteriores versiones del mito se alude, asimismo, a la infidelidad de *Teseo* que *Fedra* esgrime casi como atenuante de su *crimen* en el texto de Séneca pero sus infidelidades tenían siempre lugar fuera del ámbito familiar. Al incluir en *Phaedra's Love* la relación sexual de *Teseo* con *Estrofa*, Sarah Kane no hace sino subrayar aún más la disfuncionalidad de la familia y lo corrupto de una institución que aquí se solapa con la de la monarquía, uniendo con maestría en la obra lo privado y lo público, lo personal y lo político.

El conflicto entre lo público y lo privado pesaba fuertemente en la propia base del mito. La *Fedra* de Eurípides vivía constantemente atormentada por su honorabilidad de cara al público y su responsabilidad de dar ejemplo como prominente mujer de la sociedad ateniense (Tester, 2002). El texto de Séneca también hacía hincapié en el hecho de que *Hipólito* en ningún caso podría esconderse de la *res publica*. De igual manera, en la versión de Sarah Kane, *Estrofa* recoge ese argumento cuando advierte a *Fedra* de que les destrozarán por las calles de conocerse su aventura o cuando pide a *Hipólito* que huya, pues ha estallado una revuelta.

Todo cuanto acontece en el ámbito de lo privado en *Phaedra's Love*, adquiere una dimensión política y, por tanto, pública. Por su capacidad para manifestar los sistemas de poder y su desigual distribución, las relaciones sexuales y, en concreto los cuerpos, presentan, en la obra, también, un marcado aspecto político. El término política sexual, instaurado por Kate Millett en su libro *Sexual Politics* entiende que el sexo es una categoría con implicaciones políticas, lo que desafía la distinción entre público y

privado que reproducía la desigualdad entre hombre y mujer al recluir las preocupaciones sobre sexo y sexualidad al reino de lo privado y no político (Millet, 1970). Las ideas de Kate Millett llevaron, posteriormente, al *Feminismo radical* a la afirmación de que “lo personal es político”.

Efectivamente, en *Phaedra's Love*, lo público y lo privado se intersectan de modo tal que lo personal es, irremediablemente, político. Lo que sucede en la privacidad del Palacio Real termina por manifestarse en el exterior de este y tener consecuencias públicas. La moralización es, de hecho, reemplazada por una politización de lo privado, que se condensa en el linchamiento del héroe por parte de la multitud<sup>3</sup>.

El carácter político del sexo se evidencia expresamente, también, cuando se hace uso de la violencia sexual como sistema de control. Así, en *Phaedra's Love*, el castigo ejemplar que busca restaurar el orden adquiere una dimensión sexual. Los transgresores son reducidos mediante la mutilación de los genitales, en el caso de *Hipólito*, y a través de la violación, en el caso de *Estrofa*. La aplicación del castigo retrotrae, de este modo, inmediatamente a la norma transgredida y contribuye a su reafirmación.

A lo largo de la historia, el sometimiento a la mujer ha estado asociado a la sumisión sexual, al dominio a través del sexo. La violación sexual significa la máxima expresión de demostración del poder y dominación de los victimarios hacia sus víctimas, atentando directamente contra su condición humana. Una situación que se acrecienta cuando la agresión sexual es cometida por agentes del Estado (Sánchez, 2012), o en este caso, la cabeza visible de este: *Teseo*.

La violencia sexual, al igual que la tortura, persigue entre otros fines los de degradar, castigar y controlar. De uso habitual en las guerras como demostración de poder e instrumento de vejación sobre el enemigo, aparece con un significado similar en varios de los textos de Sarah Kane. Así, nos encontramos con que tanto el *Soldado* en *Blasted*, como *Tinker* en *Cleansed* manejan la violencia sexual como mecanismo de control. En *Phaedra's Love*, *Teseo* viola, asimismo, a la que cree defensora de *Hipólito* cometiendo, paradójicamente, el mismo delito que buscaba castigar.

Además de convertirse en elemento de subversión y reflejo de la violencia de los sistemas que, como el patriarcado, se basan en la desigualdad, las relaciones que los personajes de *Phaedra's Love* establecen adquieren un sentido simbólico.

---

<sup>3</sup> CAMPOLONGHI, Florencia. El tratamiento del personaje de *Hipólito* en dos versiones del mito de *Fedra*. Disponible en: [https://www.academia.edu/447432/EL\\_TRATAMIENTO\\_DEL\\_PERSONAJE\\_DE\\_HIPOLITO\\_EN\\_DOS\\_VERSIONES\\_DEL\\_MITO\\_DE\\_FEDRA/](https://www.academia.edu/447432/EL_TRATAMIENTO_DEL_PERSONAJE_DE_HIPOLITO_EN_DOS_VERSIONES_DEL_MITO_DE_FEDRA/).



La sexualidad corrupta y la presencia constante de enfermedades de transmisión sexual como gonorrea o pleurococos resaltan, igualmente, la podredumbre de las Instituciones no solo familiares, sino eclesiásticas y gubernamentales. Una sexualidad enfermiza que es síntoma de la corrupción a todos los niveles y la incapacidad de establecer relaciones basadas en la honestidad.

El sexo compulsivo y sin contenido que protagoniza *Hipólito* muestra su desidia vital, pero también la cosificación del *otro*. *Hipólito* consume sexo como consume hamburguesas y colecciona baratijas. Se entrega mecánicamente a actividades sexuales como la masturbación y los encuentros anónimos con el fin de llenar el tiempo, pasar una existencia sin un atisbo de vida.

La ausencia de emoción en *Hipólito*, incluso su crueldad al revelar a *Fedra* que ha mantenido relaciones con su hija y ésta a su vez con su padre, obedece a ese mismo deseo de auto preservación de *Hipólito*, un claro intento de que, como él mismo presume, nadie le queme, nadie le alcance<sup>24</sup>. Degradar al *otro* y convertirlo en objeto es la estrategia utilizada por *Hipólito* para mantener su propio yo inviolable.

Todas las relaciones presentes en la obra están mediadas por la sexualidad, una sexualidad vacía que denota la falta de comunicación y capacidad de conexión entre los seres. Pese a la proximidad física en la relación sexual, resultan incapaces de conectar con el *otro*. Como Mariana Blanco apunta, quizás esa sea la verdadera *tragedia* en Kane, la “manifiesta indiferencia que separa a los seres humanos, esa desgarradora imposibilidad para el amor que afecta a sus personajes aniquilados” (Blanco, 2011).

---

*The most urgent thing*

La violencia es una de las principales preocupaciones abordadas por Sarah Kane en su obra, quizás porque, como manifestó en alguna ocasión, para ella, este es sin duda el problema más acuciante al que debe enfrentarse nuestra sociedad:

*Violence is the most urgent problem we have as a species, and the most urgent thing we need to confront.*

*(Giammarco, 1997).*

En sus trabajos, Sarah Kane escoge representar la violencia, visibilizarla para que, a través de su experiencia, podamos tomar conciencia de la realidad. Cuando *Blasted* hace su violenta entrada en la escena contemporánea, el espectador se ve obligado a contemplar y enfrentar el horror de la guerra y los conflictos del siglo XX, una realidad de la que, normalmente, escogemos distanciarnos para no exigirnos responsabilidad por el daño del *otro*.

La preocupación de Sarah Kane por la violencia es constante también en el resto de sus trabajos teatrales y cinematográficos. La violencia hacia el *otro*, la violencia de la norma y de la clasificación se traducen en daño físico en *Cleansed*. Esta obra cuya representación de la violencia tiene un carácter más metafórico que en el resto de sus trabajos, abunda, además, en la capacidad destructiva de los sentimientos extremos, un aspecto que ya había sido apuntado en las consecuencias catastróficas de la pasión de *Fedra* en su obra anterior.

Como sucede con el relato del *Soldado* en *Blasted*, a veces la narración del horror es más poderosa y deja una marca más profunda en nuestra imaginación que la imagen o representación escénica de este, por ello, los relatos del abuso y la violencia que se suceden en la siguiente pieza de la autora, *Crave*, dibujan con claridad la violencia en nuestras mentes. En *4.48 Psychosis*, última pieza de Sarah Kane, la destrucción objeto de todas sus piezas alcanza el interior. La fragmentación que destruyó en pedazos el mundo de *Blasted* conquista el ser sumiéndolo en la disforia, la locura y el dolor. La culpa y la mutilación auto infligidas se convierten en manifestaciones de la violencia autodestructiva que ejerce el ser y que no es sino una manera de romper con la tiranía del dolor atacando la prisión que lo contiene, el cuerpo.

La imagen violenta da forma en la obra de la dramaturga a la emoción, muchas veces informe, del sufrimiento. El cuerpo en Sarah Kane logra así traducir lo inexpresable. La agresión y la herida reflejan la destrucción íntima provocada por la enfermedad, los sentimientos extremos o la incomprensión. Es representación de ese sufrimiento que “la sensibilidad moderna tiene por un error, un accidente o bien un crimen” (Sontag, 2004) y que tiende a taparse o exorcizarse por ser recordatorio, no solo de nuestra fragilidad, sino también de nuestra sujeción al caos, a la posibilidad del desorden de lo incontrolable.

Será especialmente en los últimos textos de la autora, donde la violencia, como Carolina Brncic expone en su estudio del espectáculo del dolor (Brncic, 2006), exhiba y espectacularice el sentimiento, con frecuencia, irrepresentable del dolor.

Aunque a lo largo de la historia las imágenes violentas y de sufrimiento han sido, por lo general, desbancadas del terreno del arte, determinadas épocas y movimientos artísticos han rescatado su imagen convirtiéndola muchas veces en elemento crítico o de transgresión. En este apartado comprobaremos cómo las imágenes violentas han provocado y provocan una reacción ambigua en el espectador que, ante ellas, experimenta repulsa, pero también una suerte de fascinación que hace de su utilización en el teatro un poderoso mecanismo para la confrontación y la provocación.

Si bien las tragedias y los mitos de la Antigüedad, pese a versar sobre hechos extremadamente violentos, exiliaban la violencia de la visión del espectador, algunos autores clásicos como Séneca explotaron en sus trabajos el gusto por lo sangriento y las imágenes del espanto que producían al tiempo horror y mórbida curiosidad.

La revitalización del uso de lo siniestro propio de la tragedia senequista en el drama inglés *isabelino* y *jacobino* facilitó su llegada hasta el teatro contemporáneo y, en concreto, la obra de Sarah Kane. Algunas de las obras más representativas de dicho periodo dorado de la dramaturgia inglesa, como la *The Spanish Tragedy*<sup>4</sup>, *Titus Andronicus*<sup>5</sup> o *The Duchess of Malfi*<sup>6</sup> son paradigmáticas en cuanto al uso extensivo de la violencia corporal y su representación. En ellas, el ritual de sangrienta venganza se convertía en una forma de mantener el orden social en la que los protagonistas, desprovistos de justicia oficial por una estructura política corrupta, terminaban por participar de la misma violencia que buscaban reparar.

En las tragedias de venganza, los cadáveres y restos desfigurados tendían a ocupar el escenario como constantes recordatorios de venganza para el vengador, pero su exposición en escena cumplía un objetivo más, provocar la repulsa del espectador alimentando, al tiempo, su macabra curiosidad.

Los vengadores de las tragedias objetivaban los cadáveres como espectáculos aterradores pero, también, como armas de asesinato y demostración de poder. Más allá de la grandiosidad del espectáculo violento, al subrayar la excesiva mutilación corporal y la violencia arbitraria, los dramaturgos isabelinos cuestionaban, mediante la imagen violenta, los motivos de los vengadores y el uso de la violencia para hacer justicia.

---

<sup>4</sup> Thomas Kyd (1582-92).

<sup>5</sup> William Shakespeare (1588-1593).

<sup>6</sup> John Webster (1612-13).

El uso de escenas violentas e impactantes, permite, según las teorías de A. Artaud en su *teatro de la crueldad*, golpear los sentimientos primarios del espectador y captar su atención. Este mecanismo, ampliamente utilizado, como hemos visto, por Séneca y los *jacobinos*, fue retomado con fuerza muchos siglos después por el propio A. Artaud y algunas de las corrientes teatrales que surgieron entre las décadas de 1960 y 1980. Estas buscaban reformular la tradición ritual del arte y crear una conexión con los elementos del imaginario primitivo donde el cuerpo ocupaba un espacio central siendo símbolo de vida y de muerte, adorado y sacrificado.

A través de las propuestas artísticas surgidas en el siglo XX, el cuerpo ha emergido como lenguaje y materia artística. Algunos de esos movimientos como el *happening*, el *body art*, el *accionismo vienés* y la *performance* hunden sus raíces en ese carácter ritual, participativo del arte que utiliza el cuerpo como medio.

El carácter ritual y la utilización del medio corporal en escena son especialmente propios del arte vivo de la *performance*, que reclama el cuerpo como lugar para la construcción de la identidad y como símbolo de la relación con el *otro* y con la sociedad. Como en el rito, en el que se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, el *performer* emplea su cuerpo como medio donde confluyen las fuerzas de la naturaleza y la vida humana (Sedeño, 2010).

De todos los movimientos que han supuesto el reposicionamiento del cuerpo como vehículo en el drama, quizás sea el *accionismo vienés* el que buscara con mayor empeño transformar el cuerpo humano en superficie y producción de su propio arte. De hecho, este movimiento destacó por lo grotesco y lo violento de muchos de sus trabajos en los que, frecuentemente, se realizaban sacrificios animales, rituales orgiásticos, simulacros de mutilaciones y violaciones.

Las prácticas de sacrificio refieren el cuerpo a lo político, a lo social y, por tanto, las propuestas de actuaciones sobre el cuerpo de estas nuevas corrientes artísticas adquieren una dimensión política. El cuerpo violentado, agredido y hecho espectáculo se convierte en espacio para la transgresión y se vuelve debate sobre el poder y sus métodos.

En la última década del siglo XX, el teatro inglés rescató con fuerza esa utilización de la violencia como subversión. Una nueva generación de autores que recogió las propuestas anteriores protagonizó la renovación de la escena inglesa con trabajos caracterizados por las imágenes violentas, el uso de lenguaje blasfemo y la sexualidad explícita. La utilización de dichos elementos les valió el nombre de *Nuevos*

*brutalistas* o *Neojacobinos* recordando las tragedias de venganza y su gusto por las imágenes violentas. Este teatro, denominado también *in-yer-face* por su carácter de confrontación, tenía como objetivo primordial conmocionar al espectador a través de lo extremo de su lenguaje y sus imágenes buscando generar en él una respuesta activa.

Dentro del encuadre de este nuevo movimiento teatral provocador y experiencial que pretendía hacer al espectador experimentar las emociones extremas que se les presentaban en escena, surgió la figura de Sarah Kane.

Como algunos de sus contemporáneos, la dramaturga escogió representar aquello cuya visión, tradicionalmente, se ha apartado de escena y que dentro del arte solo unos pocos rescatan: la imagen del dolor y la herida física, de la trasgresión y la imperfección contra el orden deshumanizador de nuestro tiempo.

La obra de Sarah Kane presenta un ingente deseo de mostrar. Las imágenes violentas son el medio que permite conectar con esas realidades que preferimos obviar y de las que nos salva el muro del desapego. Mediante la experiencia de la imagen violenta, la obra de la dramaturga se convierte en una dolorosa toma de conciencia que destruye violentamente esas murallas para confrontarnos con la realidad.

---

#### *El cuerpo que manifiesta*

En *Phaedra's Love*, el cuerpo es el espacio que pone de manifiesto la incomunicación humana y simboliza la corrupción de los valores con su propia degradación. Por ser el soporte en el que se inscriben las marcas de los sistemas de poder, en la obra, el cuerpo se convierte, además, en un poderoso elemento de confrontación de los mismos.

El cuerpo en *Phaedra's Love* manifiesta, primeramente, la dificultad de relacionarse honestamente con el *otro*. Los personajes de esta tragedia contemporánea, caracterizados por la disfunción sexual y la depravación que revelan la podredumbre de todo el sistema, son incapaces de relacionarse con el *otro* con honestidad o de establecer relaciones verdaderas, por lo que sus contactos sexuales están desprovistos de emoción, son solitarios o se basan en el abuso.

Además de manifestar la imposibilidad de conectar con el *otro*, al convertirse en el espacio de la enfermedad y la degradación, el cuerpo funciona, también, a nivel simbólico, como metáfora de la corrupción moral.

El comer, beber o realizar otras funciones físicas de manera incontrolada es común a la figura grotesca y, por lo general, va enlazada a la angustia interior. En el caso de *Hipólito*, que se alimenta de comida basura y se masturba compulsivamente, la relación que mantiene con su propio cuerpo refleja la enfermedad interior, su decepción vital. Según las primeras palabras de *Fedra*, su hijastro está deprimido, aunque más adelante conocemos que sufre, además, gonorrea y pleurococos. Su enfermedad es sintomática de la corrupción que infecta a su familia, a la monarquía e, incluso, a la Iglesia.

El cuerpo en *Phaedra's Love* adquiere, asimismo, carácter de signo dentro de un campo político, pues presenta las marcas de los sistemas de poder.

Históricamente, el cuerpo se ha considerado “uno de los medios más visibles por los que la autoridad puede controlar al individuo en su alma, corazón, pensamientos, voluntad y disposición” (Foucault, 2008). Los cuerpos violentados y mutilados de Sarah Kane revelan dichos mecanismos de control, así como el abuso de las desigualdades.

Las relaciones de poder operan, por tanto, sobre el cuerpo y, en palabras de M. Foucault, “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 2008). El castigo sobre *Hipólito* o sobre *Estrofa* por desafiar lo establecido supone, pues, la inscripción de la norma sobre sus propios cuerpos que muestran literalmente cómo “el poder los explora, los desarticula y los recompone” (Foucault, 2008).

Su mutilación, sus heridas, incluso su violación, inscribe en el cuerpo la norma trasgredida y garantiza la continuidad del orden del sistema. El castigo de *Hipólito*, que se presenta como un acto ceremonial y público, busca generar escarmiento en el resto de la sociedad pero, por encima de todo, demostrar la existencia de un poder más fuerte que puede castigar.

Esta presentación del cuerpo en su dimensión dual, como existencia y como significado discursivo, es la estrategia que permite a Sarah Kane desafiar y confrontar esos discursos de poder.

Entroncando con el carácter subversivo y transgresor del teatro de Sarah Kane e íntimamente relacionado con la utilización de la imagen violenta en su obra se encuentra la inclusión de elementos del grotesco que, en el plano de la expresión, se presenta en un sistema complejo de imágenes que actualizan figuras de lo bajo y devuelven a la escena aquello que tradicionalmente se había visto desplazado de esta.

Muy relacionado con el carnaval, el grotesco es capaz de invertir las jerarquías estéticas y políticas para romper tabúes centrados en las funciones físicas, la violencia, el lenguaje abusivo o las formas artísticas impuras. Por su capacidad de provocar, el grotesco es un poderoso medio de ataque a la sensibilidad del espectador, al buen gusto que busca esconder lo que escapa al orden y negar una parte de la realidad del ser humano, ese lado dionisiaco que tanto tiene que ver, precisamente, con el nacimiento de la Tragedia.

En sintonía con ese objetivo impactante y provocador de lo grotesco, la obra de Sarah Kane, que se inaugura en *Blasted* con su contundente “he cagado en mejores sitios que este”, indica su clara voluntad de transgredir.

Los personajes de Sarah Kane orinan en escena, defecan, se masturban y sangran. Sus miembros son cortados y reconstruidos para crear seres híbridos. El grotesco está presente en todos los trabajos de la autora pero quizás sea en *Phaedra's Love* donde más trabaje al servicio de la comicidad.

Desde su primera escena, la tragicomedia de Sarah Kane aparece plagada de elementos desagradables de carácter grotesco. No se trata únicamente de la alusión a fluidos como mocos, semen o sangre, en la obra también se alude a enfermedades desagradables como hongos y gonorrea, aparecen espacios como wáteres y los cuerpos se desmiembran. Ahora bien, no es solo la imagen o la atmósfera lo que genera lo grotesco en *Phaedra's Love*, a veces es la propia acción en sí la que resulta grotesca por lo excesiva, lo incongruente y, por lo general, cómica.

En el universo de *Phaedra's Love*, la imagen de lo desagradable está prácticamente asociada al personaje de *Hipólito* y supone la representación gráfica de su visión desencantada del mundo, su putrefacción.

*Always suspected the world didn't smell of fresh paint and flowers.(...)  
Smells of piss and human sweat. Most unpleasant<sup>25</sup>.*

Pis, sudor... el grotesco se sirve de lo más físico del ser humano, los procesos digestivos y sexuales que constituyen la base de la mayoría de tabúes relacionados con el buen gusto y la educación en su objetivo de escapar a la ortodoxia y los sistemas de control. Por su desafío de estos, lo grotesco está en relación, también, con la definición que J. Kristeva propone de lo abyecto como aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden. Según la autora, lo abyecto tiene que ver con la reacción humana (vómito u horror) ante la amenazadora ruptura de significado causada por la pérdida de distinción entre sujeto y objeto, entre uno mismo y el *otro* (Kristeva, 1982). El cuerpo, por su capacidad para recordarnos nuestra materialidad, sería el primer ejemplo de esa abyección.

Lo abyecto viene asociado a la erupción de lo real en nuestras vidas, de nuestro eventual final. La confrontación con elementos que, a la postre, nos muestran nuestra propia muerte supone una experiencia traumática. Cuando vemos un cadáver, es nuestra muerte lo que se hace palpablemente real. “It is death infecting life” (Kristeva, 1982).

La voluntaria exposición de lo abyecto en el arte supone, por tanto, enfrentar al espectador a lo real, pero también supone la distorsión del orden y la identidad. Los fluidos corporales y los cuerpos abyectos representan una ruptura con las normas sociales y los límites, pues, al ser a la vez objeto y sujeto, ponen en cuestión conceptos como sujeto, otredad y estabilidad.

Es, precisamente, por ese poder para conmocionar y, especialmente, por su capacidad de desafío, por lo que muchos de los artistas de las últimas décadas han hecho uso de lo abyecto en sus trabajos como estrategia de ataque contra las totalizadoras y homogeneizadoras categorías de la identidad, el sistema y el orden (Taylor, 1992).

En la actualidad, el uso de elementos turbadores, unas veces diluidos en la comicidad y, otras, crudamente expuestos, son comunes al mundo de la performance, la fotografía o el teatro. Los creadores actuales los utilizan como armas de denuncia y formas de colocarnos en lugares incómodos que nos saquen del conformismo y la pasividad.

Como ya observó Cicerón en *Rhetorica Ad Herennium* (86-82ac), “los sistemas mnemónicos más perfeccionados utilizan las imágenes más impresionantes”. Lo grotesco, con sus distorsiones, sus deformaciones y metamorfosis, graba con violencia una profunda huella en la memoria. Esto es, quizás, lo que lo convierte en un



mecanismo tan poderoso para atraer la atención del espectador y hacerle enfrentar todo aquello que no le agrada contemplar.

El mostrar el peor aspecto de algo tiene, según Susan Sontag, una función didáctica que incita a una respuesta activa (Sontag, 2004). El uso de estos elementos en el arte provoca potentes emociones de shock que pretenden hacer salir al público de la situación catatónica y esquizoide a la que el mundo contemporáneo les relega. Para ello la obra de arte debe conmocionar. No se trata, sin embargo, de la conmoción por la conmoción. La conmoción ha de estar encauzada hacia el movimiento.

El grotesco, según M. Bakhtin, está íntimamente relacionado con el cambio y la renovación. Las manifestaciones grotescas grupales son capaces de abolir las jerarquías, equilibrar clases sociales y crear una vida nueva libre de reglas convencionales y restricciones. Así, la grotesca multitud que sacrifica a *Hipólito* busca, también, en *Phaedra's Love* poner fin al orden de la monarquía y sus abusos.

*The grotesque perception of the body is interwoven not only with the cosmic but also with the social, utopian and historic theme and above all with the theme of the change of epochs and the renewal of culture.*

*(Bakhtin, 1984).*

La utilización del grotesco en Sarah Kane cobra, pues, sentido en su deseo de dejar una marca más permanente que ella misma y hacer que su teatro alcanzara a transformar la sociedad. En su voluntad estaba analizar la anatomía del horror, dramatizarla y, mediante su experimentación, ofrecer la posibilidad de cambiarla:

*If we can experience something through art then we might be able to change our future...If theatre can change lives, then by implication it can change society, since we're all part of it.*

*(Stephenson and Langridge, 1997: 134).*

Como M. Praz, la autora entendía que “las tinieblas, la náusea son el necesario punto de partida para el camino hacia la vida superior del espíritu” (Praz, 1965).

Sarah Kane definía *Phaedra's Love* como su comedia. Lo cómico, como podrá verse a continuación, parte en la obra del humor corrosivo de *Hipólito*, pero también del contraste de posiciones extremas o el uso de los elementos grotescos.

La esencia de lo cómico reside en la incongruencia, de ahí que lo grotesco, por antonomasia incongruente, al conjugar sentidos encontrados y opuestos, despierte la repulsa, pero también la comicidad.

La filósofa estadounidense Marie Collins Swabey admitía que “en el ser humano existe una necesidad básica de ordenar la realidad y la primera respuesta humana y social a dicha necesidad es la razón. La risa en cambio, ante la incongruencia o el desorden, no ordena racionalmente sino que la acepta tal como es y, lo que es más importante: la festeja”(Collins, 1961).

La risa es un poderoso mecanismo para conjurar el horror. Ya la tragedia senequista, con su uso excesivo de la violencia y los elementos que rayaban lo macabro provocaba la aparición de ese carácter grotesco y cómico ante el horror. En estos casos, lo grotesco tenía la función de inmunizar, como decía M. Bakhtin, ante el miedo a la muerte (Bakhtin, 1995).

En *Phaedra's Love*, la comicidad surge mayoritariamente del corrosivo humor del protagonista, de la incongruencia y de la hipérbole de los acontecimientos finales que parodian los de tantas tragedias de venganza.

El acto sin palabras inicial, construido a partir de procedimientos mecánicos y repetitivos deudores del *teatro del absurdo*, es la primera aportación a la comicidad de la obra. Tras él, gran parte del humor de la obra proviene de la franqueza de *Hipólito* y su habilidad para darle voz amarga a la cruda realidad. “Poised, bored and often cynical, is almost as though the play’s whole voice belongs to Hippolytus” (Greig, 2001). Comparado con sus castos antecesores, los comentarios cínicos y las, a veces, absurdas acciones de *Hipólito*, resultan hilarantes.

La que Sarah Kane definía como su *comedia* es, ciertamente, su obra más abiertamente cómica, pero su ironía inteligente solo disfraza un regusto amargo basado en la decepción. La obra refleja la filosofía vital de la dramaturga que consideraba que la única respuesta posible ante la crueldad del mundo pasa por el humor. “Once you

have perceived that life is very cruel, the only response is to live with as much humanity, humour and freedom as you can” (Sierz, 2001).

Burlarse del mundo deprimente que le rodea es, después de todo, la única arma de *Hipólito* ante la adversidad, un mecanismo de supervivencia que Sarah Kane definía como *life saving humour*.

De hecho, es el humor lo que redime a *Hipólito*. A medida que avanza la obra, su ácido sentido del humor se vuelve cada vez más afilado acompañando el proceso por el que el personaje parte de provocar repulsión y va ganando humanidad hasta terminar despertando nuestras simpatías.

En el momento del martirio de *Hipólito*, que representa el *súmmum* de lo grotesco, la imagen monstruosa del príncipe castrado, destripado, y a punto de ser devorado por los buitres, lejos de provocar espanto, genera un efecto contrario que nace de la actitud de incoherente felicidad del príncipe. Ante el castigo, su incongruencia resulta desafiante.

Ante la muerte, *Hipólito* muestra una percepción extraordinaria, esa clarividencia que surge de la catástrofe y que le permite alcanzar, por fin, la conexión emocional y física, aquello que él entendía por vida. *Hipólito* es consciente de la paradoja de encontrar sentido a su vida en la muerte, una ironía que le hace sonreír y lamentar: “If there could have been more moments like this”<sup>26</sup>.

Todo el sangriento final de la obra, ese “bloody business” que diría *Macbeth*, está cargado de comicidad. Los genitales de *Hipólito* vuelan de la barbacoa a las manos de los niños, que chillan en revuelo, para terminar siendo arrojadas a los perros. Es más, volaban por encima de las cabezas de los espectadores dispersos en medio de la acción, haciendo exclamar a la crítica que había sido una obra más “in- yer-lap que in- yer-face”<sup>7</sup>.

La obra se despide con un despliegue escénico en el que Sarah Kane se propuso alcanzar todo el realismo que le fuera posible en la presentación de la violencia. No obstante, en su exceso, la violencia puede convertirse, también, en grotesca y risible. Que los genitales del protagonista vuelen de un lado a otro del escenario y terminen

---

<sup>7</sup> Juega con el término *in-yer-face*, que podemos traducir como “a la cara” y hace referencia al tipo de teatro en el suele encuadrarse a la autora, y *lap*, cuyo significado es regazo, por lo que bromea con la inmediatez y cercanía de la acción al público.

cazados al vuelo por un perro como si fueran longanizas, resulta grotesco y repulsivo, pero más cómico que pavoroso o sangriento.

Esta escena final supone un guiño a los baños de sangre de la tragedia de venganza, pero especialmente a *Titus Andronicus* de Shakespeare en el que el protagonista vengaba la violación de su hija desmembrando a los violadores y cocinando con ellos unos pasteles que daba de comer a sus madres. En *Phaedra's Love*, tras un rocambolesco juego escénico, los genitales de *Hipólito* acaban, también, en la barbacoa.

El grotesco de *Phaedra's Love* tiene que ver con ese impulso que provoca la carcajada tosca ante lo vulgar, lo bestial y lo cruel pero que, al mismo tiempo, genera una especie de placer culpable por lo mórbido de lo contemplado. El grotesco permite, al tiempo, la carcajada y la crítica. Precisamente, es en la capacidad de generar humor donde reside la clave de la estrategia del grotesco para provocar la reflexión y cuestionar el sistema (Spooner, 2007).

---

#### *El espectáculo de la violencia*

En *Phaedra's Love*, violencia y espectáculo se solapan permitiendo poner en cuestión la actitud voyeurista de la sociedad ante los hechos violentos del mundo.

Ya la primera escena de la obra, nos muestra a *Hipólito* viendo la televisión, para ser más exactos, una película violenta. Curiosamente, al comentar la autora que, ni dicha película, ni el coche teledirigido con el que trastea parecen producirle placer, ambos quedan automáticamente equiparados como fuente de entretenimiento, en este caso fallido. La violencia adquiere, así, tintes de producto de consumo similares a la comida basura que el antihéroe ingiere como único alimento.

Serán las noticias que *Hipólito* relate insensible a *Fedra*, un poco más avanzada la obra, las que traigan a escena la violencia real del mundo filtrada, eso sí, por la televisión. El desapego en su relato parece mostrar a un *Hipólito* acostumbrado a la ración diaria de horrores sin fin que nos llegan a través de los medios.

La actitud del protagonista de *Phaedra's Love* es reflejo de cómo la violencia se ha convertido en objeto de consumo en esta sociedad en la que la miseria se exhibe constantemente y sus imágenes han pasado a formar parte de nuestro entorno habitual, de nuestra sala de estar. Ante una dieta de imágenes violentas, en el espectador termina

por surgir el distanciamiento y la indiferencia. El constante bombardeo de noticias y la difusión de estas a través de un medio destinado al entretenimiento, hace que el espectador quede anestesiado ante su atrocidad y termine por otorgar a los noticieros el mismo aire de irrealidad que al resto de ficciones violentas. De este modo, el espectador evita el compromiso y elude su responsabilidad ante lo que ve que, lejos de llevarle a la acción, le atonta y paraliza.

En su trabajo sobre el discurso televisivo, Jesús González Requena afirma que el telediarario forma parte del rito de exorcización del mal (González, 1999). Con su estructura rígida y su mediador, contribuye a apaciguar al espectador, mecerlo en sus ritmos y voces monocordes, anestesiando el impacto de la fragmentación y de lo siniestro. El objeto no es otro que proteger al espectador de lo real, porque “fundirse en la mirada televisiva, mirar con el locutor, es siempre mirar desde la barrera: la televisión es un espectáculo descorporeizado, garantiza pues que el sucio cuerpo del mundo quedará siempre más allá” (González, 1999).

Con su trabajo, Sarah Kane destruye esas barreras que nos protegen del mal. Su obra consigue “traer lo sucio más acá” haciendo imposible al espectador eludir la realidad. Como ella misma reconocía cuando hablaba de *Blasted*, en su teatro el horror “pasa aquí”:

*During the war in Bosnia, 'there was a widespread attitude that what was happening in central Europe could never happen here. In Blasted, it happened here.*

*(Sierz, 2001).*

El carácter especular de la violencia, así como la ambigua reacción del espectador ante esta, quedan magnificadas en el grotesco final de *Phaedra's Love*. La última escena de la obra muestra cómo las multitudes acuden a contemplar el castigo ejemplarizante de *Hipólito* como fuente de diversión y de justicia. La masa aparece en ella hambrienta de sangre y espectáculo en resumidas cuentas y, por eso traen a los niños, una barbacoa, incluso.

En el momento del clímax, unos a otros se van encendiendo hasta terminar participando del espectáculo de la violencia y convertirse en agentes de la misma. El pueblo vitorea, jalea la violación de *Estrofa* e increpa al mismo al que días antes llevaban sus regalos. Se convierten, a un tiempo, en espectadores y actores de la

violencia. Como pasaba con el anfiteatro, las fronteras entre la violencia real y la espectacular se emborronan; arena y drama se solapan.

Erica Bexley, en su comparativa entre la obra de Séneca y la de Sarah Kane llama la atención sobre el hecho de que, pese a estar separadas por casi dos mil años, *Fedra* y *Phaedra's Love* emergieron de contextos de representación que pueden ser considerados análogos. Según la autora, la idea de violencia como fuente de entretenimiento no es exclusiva de los últimos tiempos pues, de hecho, ya muchos de los clásicos de la antigüedad equiparaban la sangrienta representación del mito con el espectáculo del anfiteatro (Bexley, 2011).

Ciertamente, en época de Séneca los duelos de gladiadores eran una forma de entretenimiento muy real en los que se luchaba, había sangre real y, a veces, muerte real. Pero no solo en la Antigüedad clásica la violencia real se convertía en objeto de disfrute y espectáculo, en otros momentos posteriores de la historia como el Medievo o, más recientemente, la Revolución Francesa, la muerte se exhibía y su visión combinaba morbo y pavor en aquel que la presenciaba. Verdad es que, en muchos de los casos, la tortura solía tener lugar extramuros, pero en el camino al patíbulo, el populacho le dedicaba al reo, como a *Hipólito*, todo tipo de humillaciones y insultos.

La posterior exposición de los miembros del condenado en la picota buscaba el escarnio y la disuasión, pero también se convertía en un potente símbolo del poder real. El cuerpo castigado se transformaba, entonces, en espectáculo afirmador del poder y, automáticamente, retrotraía a la ley, la norma por él transgredida. Como en *In der Strafkolonie* de F. Kafka (1914), el condenado llevaba inscrita en el cuerpo la ley que había violado.

La condena por enrodamiento o la guillotina, mucho más recientemente, son otros ejemplos de ejecuciones públicas en los que se exhibía la muerte y se convertía en una suerte de espectáculo. A día de hoy, también en nuestra cultura de masas existe un grado de violencia y sadismo admitido que se manifiesta en programas de televisión, películas o videojuegos. Hoy se contemplan sin parpadear imágenes que hace unos años habrían sobrecogido.

“Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos” (Sontag, 2004). Parece que existe y ha existido siempre una fascinación por la visión del dolor y que, en alguna parte de nuestro inconsciente, “some hidden but very alive sadistic impulse makes us react to such things with unholy glee and barbaric delight” (Thomson, 1971).

Al reflejar la actitud de *Hipólito* ante los sucesos del mundo y convertir a la muchedumbre que asiste al espectáculo de la violencia en autores de la misma, *Phaedra's Love* muestra al espectador como consumidor de la violencia, pero también como agente de esta. Al situar, además, al público en el escenario y colocar a los actores entre ellos, el espectador se encontraba de repente, y sin quererlo, en medio de la acción, del abucheo y de la incitación a la violencia. La frontera que la cuarta pared salvaguarda entre ficción y realidad se rompía entonces haciendo, como en *Blasted*, que la violencia invadiera el seguro espacio del espectador y le hiciera partícipe y responsable de esos actos.

Este intento de hacer al público copartícipe de la violencia de la obra entronca directamente con un nuevo modo de concebir el teatro en la era posdramática que definía una relación viva entre el público y la escena. Esta nueva concepción teatral buscaba reposicionar el rol del espectador acompañándolo, con frecuencia, de una transgresión de los límites en las salas de teatro.

Efectivamente, a partir de los años 60 se experimentó en Occidente una nueva tendencia escénica que Hans-Thies Lehman bautizó como posdramática caracterizada por la impugnación de las categorías dramáticas tradicionales y que era el resultado de corrientes de renovación activas ya desde finales del siglo XIX y posteriormente reforzadas por las vanguardias (Riva, 2010). Este giro performativo de los 60 condujo a la creación de un nuevo género artístico, el llamado arte de acción y de la performance en el que los creadores producían *acontecimientos* que involucraban no solo a los artistas, sino también a los receptores. Para esta nueva dramaturgia, romper con la seguridad de la distancia resultaba vital, pues se buscaba la incomodidad del espectador para implicarle.

La idea de sustraer al espectador de la posición de observador del espectáculo expuesto se encontraba ya en la base del *Teatro de la crueldad* planteado por A. Artaud en *Le Théâtre et son double* (1938). Según su propuesta, es necesario despojar al espectador de su ilusorio dominio y arrastrarlo al círculo mágico de la acción teatral, donde intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales (Ranciere, 2010).

Las teorías de A. Artaud nos hablan de un teatro sagrado que presenta lugares comunes con el teatro de Sarah Kane, un teatro que privilegia la experiencia sobre la representación y que busca tocar las fibras íntimas del público por el mero

deslumbramiento. Un teatro ritual, visual, más físico y primitivo que permita al público tomar conciencia de la crueldad y la violencia del mundo.

Mediante el rito, los participantes en el sacrificio alcanzan una transformación por la que dejan de ser individuos aislados para formar parte conjunta de la comunidad. Así también el teatro, que siempre produce una comunidad social, posee ese mismo poder transformador (Fischer-Lichte, 2005).

Con *Phaedra's Love*, Sarah Kane transforma al espectador en participante del rito colectivo. Su teatro, como el teatro de la última década del siglo XX es un teatro que invade el espacio físico y psicológico del espectador y lo acorrala para implicarle y hacerle contemplar cuestiones que estallan ante sus ojos.

Este trabajo sobre *Phaedra's Love* ha buscado indagar en las fuentes mitológicas de la obra y las diversas versiones del mito con el fin de contrastar su influencia en el tratamiento de los mitemas, la temática y la caracterización de los personajes en la obra de Sarah Kane. La autora deseaba extraer en su obra los esenciales temáticos del mito y revestirlos de poesía urbana, por ello en su repaso de universales como el amor, la muerte o la libre determinación humana, el lenguaje de la obra combina la forma cotidiana y vulgar del populacho y el propio *Hipólito*, con la expresión poética de la reina encendida de amor.

En una obra construida sobre dos extremos, el nihilismo y cinismo del príncipe contrasta con el apasionamiento de *Fedra*. El dibujo que la obra hace del papel de la mujer destaca las figuras femeninas por su tendencia a la acción frente al estatismo y, en algunos casos, ineptitud de los personajes masculinos. El príncipe parece incapaz de incorporarse a la vida cotidiana, *Teseo* no se ocupa de los asuntos familiares ni de gobierno, el médico no parece capaz de ofrecer una solución a la actitud desagradable de *Hipólito*, que tilda de incurable y el *Sacerdote* tampoco logra la confesión de *Hipólito* ante el que, de hecho termina sometido. Mientras, *Fedra* lleva los asuntos de gobierno y *Estrofa* comprometida con su familia y su labor de gobierno, trata de resolver los conflictos generados a su alrededor. Pese a que la presentación de la figura femenina en *Phaedra's Love* difiere de la exhibida en el mito y las versiones anteriores,



manifiesta, igualmente, marcas de las desigualdades de género y los mecanismos de poder.

En este estudio se han revisado, asimismo, las principales coincidencias estéticas y de tratamiento del sexo y la violencia de *Phaedra's Love* respecto a Eurípides, Séneca y sus sucesores jacobinos. Se ha podido observar cómo *Phaedra's Love* recoge gran parte de la tradición senequista, si bien filtrada por numerosos creadores del siglo XX que explotaron también el gusto por la imagen sangrienta y la violencia escénica como elemento transgresor y generador de impacto.

Finalmente, estas líneas han mostrado cómo la devolución de lo obsceno al escenario en el trabajo de Sarah Kane es un poderoso instrumento para visibilizar y provocar el análisis de lo real.

- 
- <sup>1</sup> (*Phaedra's Love*: 71).  
<sup>2</sup> (*Phaedra's Love*: 71).  
<sup>3</sup> (*Cleansed*: 135).  
<sup>4</sup> (*Phaedra's Love*: 69).  
<sup>5</sup> (*Phaedra's Love*: 79).  
<sup>6</sup> (*Phaedra's Love*: 70).  
<sup>7</sup> (*Phaedra's Love*: 84).  
<sup>8</sup> (*Phaedra's Love*: 71).  
<sup>9</sup> (*Phaedra's Love*: 81-84).  
<sup>10</sup> (*Phaedra's Love*: 79).  
<sup>11</sup> (*Phaedra's Love*: 87).  
<sup>12</sup> (*Phaedra's Love*: 90).  
<sup>13</sup> (*Phaedra's Love*: 79).  
<sup>14</sup> (*Phaedra's Love*: 79).  
<sup>15</sup> (*Phaedra's Love*: 92).  
<sup>16</sup> (*Phaedra's Love*: 74).  
<sup>17</sup> (*Phaedra's Love*: 73).  
<sup>18</sup> (*Phaedra's Love*: 90).  
<sup>19</sup> (*Phaedra's Love*: 95).  
<sup>20</sup> (*Phaedra's Love*: 97).  
<sup>21</sup> (*Phaedra's Love*: 95).  
<sup>22</sup> (*Phaedra's Love*: 95).  
<sup>23</sup> (*Phaedra's Love*: 97).  
<sup>24</sup> (*Phaedra's Love*: 83).  
<sup>25</sup> (*Phaedra's Love*: 92).  
<sup>26</sup> (*Phaedra's Love*: 103).

C  
l  
e  
a  
n  
s  
e  
d

*Cleansed*

Autora  
Sarah Kane

*Limpios*

Traducción

M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez

My thanks to all the writers, directors and actors, both at New Dramatists and in the UK, who gave their time to help develop this play.

For the patients and staff of ES3.

### **Author's note**

A stroke (/) indicates the point of interruption in overlapping dialogue.

Stage directions in brackets function as lines.

Where punctuation is missing, it is to indicate delivery.

Mi agradecimiento a todos los escritores, directores y actores tanto en New Dramatists como en Reino Unido, que han dedicado su tiempo a ayudar a crear esta obra.

Para los pacientes y el personal de ES3.

### **Nota de la autora**

Una barra (/) indica el punto de interrupción en los diálogos superpuestos.

Las direcciones escénicas entre paréntesis funcionan como líneas.

Cuando falte puntuación, será para indicar la presentación oral.

## Scene One

*Just inside the perimeter fence of a university.*

*It is snowing.*

*Tinker is heating smack on a silver spoon.*

**Graham enters.**

**Graham** Tinker.

**Tinker** I'm cooking.

**Graham** I want out.

**Tinker** *(Looks up.)*

*Silence.*

**Tinker** No.

**Graham** Is that for me?

**Tinker** I don't use.

**Graham** More.

**Tinker** No.

**Graham** It's not enough.

**Tinker** I'm a dealer not a doctor.

**Graham** Are you my friend?

**Tinker** I don't think so.

**Graham** Then what difference will it make?

**Tinker** It won't end here.

**Graham** My sister, she wants —

**Tinker** Don't tell me.

**Graham** I know my limits. Please.

**Tinker** You know what will happen to me?

**Graham** Yes.

**Tinker** It's just the beginning.

**Graham** Yes.

**Tinker** You'll leave me to that?

**Graham** We're not friends.

*Pause.*

**Tinker** No.

**Graham** No regrets.

**Tinker** *(Thinks. Then adds another large lump of smack to the spoon.)*

**Graham** More.

**Tinker** *(Looks at him. Then puts on another lump. He adds lemon juice and heats the smack. He fills the syringe.)*

**Graham** *(Searches for a vein with difficulty.)*

**Tinker** *(Injects into the corner of Graham's eye.)*



## Escena uno

*Dentro del perímetro de una universidad.*

*Está nevando.*

*Tinker está calentando heroína en una cuchara plateada.*

*Entra Graham.*

**Graham** Tinker.

**Tinker** Estoy cocinando.

**Graham** Quiero largarme.

**Tinker** *(Alza la vista).*

*Silencio.*

**Tinker** No.

**Graham** ¿Eso es para mí?

**Tinker** Yo no consumo.

**Graham** Más.

**Tinker** No.

**Graham** No hay bastante.

**Tinker** Soy camello, no médico.

**Graham** ¿Eres mi amigo?

**Tinker** Yo creo que no.

**Graham** Entonces, ¿qué más da?

**Tinker** No se quedará aquí.

**Graham** Mi hermana, ella quiere —

**Tinker** No me lo cuentes.

**Graham** Conozco mis límites. Por favor.

**Tinker** ¿Sabes lo que me pasará?

**Graham** Sí.

**Tinker** Esto es sólo el principio.

**Graham** Sí.

**Tinker** ¿Me vas a dejar con eso?

**Graham** No somos amigos.

*Pausa.*

**Tinker** No.

**Graham** Sin remordimientos.

**Tinker** *(Lo piensa. Añade otra piedra grande de caballo a la cuchara).*

**Graham** Más.

**Tinker** *(Lo mira. Luego echa otra piedra. Añade zumo de limón y calienta la heroína. Llena la jeringuilla).*

**Graham** *(Se busca una vena con dificultad).*

**Tinker** *(Le inyecta a Graham en la comisura del ojo).*

Count backwards from ten.

**Graham** Ten. Nine. Eight.

**Tinker** Your legs are heavy.

**Graham** Seven. Six. Five.

**Tinker** Your head is light.

**Graham** Four. Four. Five.

**Tinker** Life is sweet.

**Graham** This is what it's like.

*They look at each other.*

**Graham** *(Smiles.)*

**Tinker** *(Looks away.)*

**Graham** Thank you, Doctor.

*(He slumps.)*

**Tinker** Graham?

*Silence.*

Four.

Three.

Two.

One.

Zero.

## Scene Two

**Rod and Carl** sit on the college green just inside the perimeter fence of the university.

*Midsummer — the sun is shining.*

*The sound of a cricket match in progress on the other side of the fence.*

**Carl** takes off his ring.

**Carl** Can I have your ring?

**Rod** I'm not going to be your husband, Carl.

**Carl** How do you know?

**Rod** I'm not going to be anyone's husband.

**Carl** I want you to have my ring.

**Rod** What for?

**Carl** A sign.

**Rod** Of what?

**Carl** Commitment.

**Rod** You've known me three months. It's suicide.

**Carl** Please.

Cuenta hacia atrás desde diez.

**Graham** Diez. Nueve. Ocho.

**Tinker** Te pesan las piernas.

**Graham** Siete. Seis. Cinco.

**Tinker** La cabeza se relaja.

**Graham** Cuatro. Cuatro. Cinco.

**Tinker** La vida es maravillosa.

**Graham** Esto es lo que se siente.

*Se miran.*

**Graham** *(Sonríe).*

**Tinker** *(Aparta la mirada).*

**Graham** Gracias doctor.

*(Se desploma).*

**Tinker** ¿Graham?

*Silencio.*

Cuatro.

Tres.

Dos.

Uno.

Cero.

## Escena dos

**Rod y Carl** *están sentados sobre el césped de la facultad, dentro del perímetro de la universidad.*

*Mediados de verano — Brilla el sol.*

*Sonido de un partido de críquet en transcurso al otro lado de la valla.*

**Carl** *se quita su anillo.*

**Carl** ¿Me das tu anillo?

**Rod** No voy a ser tu marido, Carl.

**Carl** ¿Cómo lo sabes?

**Rod** No voy a ser el marido de nadie.

**Carl** Yo quiero que tengas mi anillo.

**Rod** ¿Para qué?

**Carl** Un símbolo.

**Rod** ¿De qué?

**Carl** De compromiso.

**Rod** Me conoces desde hace tres meses. Es un suicidio.

**Carl** Por favor.

**Rod** You'd die for me?

**Carl** Yes.

**Rod** *(Holds out his hand.)* I don't like this.

**Carl** *(Closes his eyes and puts the ring on Rod's finger.)*

**Rod** What are you thinking?

**Carl** That I'll always love you.

**Rod** *(Laughs.)*

**Carl** That I'll never betray you.

**Rod** *(Laughs more.)*

**Carl** That I'll never lie to you.

**Rod** You just have.

**Carl** Baby —

**Rod** Sweetheart honey baby I have a name. You love me so much why can't you remember my name?

**Carl** Rod.

**Rod** Rod. Rod.

**Carl** Can I have your ring?

**Rod** No.

**Carl** Why not?

**Rod** I wouldn't die for you.

**Carl** That's all right.

**Rod** I can't promise you anything.

**Carl** I don't mind.

**Rod** I do.

**Carl** Please.

**Rod** *(Takes off his ring and hands it to Carl.)*

**Carl** Will you put it on my finger?

**Rod** No.

**Carl** Please.

**Rod** No.

**Carl** I don't expect anything.

**Rod** Yes you do.

**Carl** You don't have to say anything.

**Rod** I do.

**Carl** Please, Baby.

**Rod** Fuck's/sake —

**Carl** Rod, Rod, sorry. Please.

**Rod** *(Takes the ring and Carl's hand.)*  
 Listen. I'm saying this once.  
*(He puts the ring on Carl's finger.)*  
 I love you *now*.  
 I'm with you *now*.

**Rod** ¿Morirías por mí?

**Carl** Sí.

**Rod** *(Extiende la mano).* Esto no me gusta.

**Carl** *(Cierra los ojos y pone el anillo en el dedo de Rod).*

**Rod** ¿Qué estás pensando?

**Carl** Que siempre te querré.

**Rod** *(Se ríe).*

**Carl** Que nunca te traicionaré.

**Rod** *(Se ríe más).*

**Carl** Que nunca te mentiré.

**Rod** Acabas de hacerlo.

**Carl** Cariño —

**Rod** Mi amor cielo cariño tengo nombre. Si tanto me quieres, por qué no te acuerdas de mi nombre?

**Carl** Rod.

**Rod** Rod. Rod.

**Carl** ¿Me das tu anillo?

**Rod** No.

**Carl** ¿Por qué no?

**Rod** Yo no moriría por ti.

**Carl** No pasa nada.

**Rod** No puedo prometerte nada.

**Carl** No me importa.

**Rod** A mí sí.

**Carl** Por favor.

**Rod** *(Se quita su anillo y se lo pasa a Carl).*

**Carl** ¿Quieres ponérmelo en el dedo?

**Rod** No.

**Carl** Por favor.

**Rod** No.

**Carl** No espero nada.

**Rod** Sí lo haces.

**Carl** No tienes que decir nada.

**Rod** Sí que tengo.

**Carl** Por favor, cariño.

**Rod** Me cago/ en —

**Carl** Rod, Rod, lo siento. Por favor.

**Rod** *(Coge el anillo y la mano de Carl).*  
 Escucha. Sólo voy a decirlo una vez.  
*(Pone el anillo en el dedo de Carl).*  
 Te quiero *ahora*.  
 Estoy contigo *ahora*.

I'll do my best, moment to moment, not to betray you.  
Now.  
That's it. No more. Don't make me lie to you.

**Carl** I'm not lying to you.

**Rod** Grow up.

**Carl** I'll never turn away from you.

**Rod** Carl. Anyone you can think of, someone somewhere got bored with fucking them.

**Carl** Why are you so cynical?

**Rod** I'm old.

**Carl** You're thirty-four.

**Rod** Thirty-nine. I lied.

**Carl** Still.

**Rod** Don't trust me.

*Pause.*

**Carl** I do.

*They kiss.*

**Tinker** *is watching.*

### Scene Three

*The White Room — the university sanatorium.*

**Grace** *stands alone, waiting.*

**Tinker** *enters consulting a file.*

**Tinker** He's been dead six months. We don't normally keep the clothes that long.

**Grace** What happens to them?

**Tinker** Recycled. Or incinerated.

**Grace** Recycled?

**Tinker** Most likely incinerated, but —

**Grace** You give them to someone else?

**Tinker** Yes.

**Grace** Isn't that very unhygienic?

**Tinker** He died of an overdose.

**Grace** Then why burn his body?

**Tinker** He was an addict.

**Grace** You thought nobody cared.

**Tinker** I wasn't here at the time.

**Grace** I need to see his clothes.

**Tinker** I'm sorry.

Haré todo lo posible, minuto a minuto, para no traicionarte.  
Ahora.  
Esto es todo. No hay más. No me hagas mentirte.

**Carl** Yo no te estoy mintiendo.

**Rod** Crece.

**Carl** Nunca me alejaré de ti.

**Rod** Carl, cualquier persona en la que puedas pensar, alguien, en alguna parte se cansó de follarla.

**Carl** ¿Por qué eres tan cínico?

**Rod** Soy viejo

**Carl** Tienes treinta y cuatro años.

**Rod** Treinta y nueve. Te mentí.

**Carl** Aun así.

**Rod** No confíes en mí.

*Pausa.*

**Carl** Lo hago.

*Se besan.*

**Tinker** *está observando.*

### Escena tres

*La habitación blanca — la enfermería de la universidad.*

**Grace** *está de pie, sola, esperando.*

**Tinker** *entra consultando una carpeta.*

**Tinker** Lleva muerto seis meses. Normalmente no guardamos la ropa tanto tiempo.

**Grace** ¿Qué hacen con ella?

**Tinker** Se recicla. O se incinera.

**Grace** ¿Se recicla?

**Tinker** Lo más probable es que se incinere, pero —

**Grace** ¿Se la dan a otra persona?

**Tinker** Sí.

**Grace** ¿No es muy antihigiénico?

**Tinker** Murió de una sobredosis.

**Grace** Entonces ¿Por qué quemar su cuerpo?

**Tinker** Era un drogadicto.

**Grace** Pensasteis que no le importaba a nadie.

**Tinker** Yo no estaba aquí entonces.

**Grace** Necesito ver su ropa.

**Tinker** Lo lamento.

**Grace** You gave my brother's clothes to someone else, I won't leave until I've seen them.

**Tinker** *(Doesn't respond.)*

**Grace** What does it matter to you? Give me his clothes.

**Tinker** I'm not allowed to let anything leave the grounds.

**Grace** I just need to see them.

**Tinker** *(Considers. Then goes to the door and calls.)*  
Robin!

*They wait. A nineteen year old boy enters.*

**Tinker** There.

**Grace** *(To Robin.)* Take off your clothes.

**Robin** Miss?

**Grace** Grace.

**Tinker** Do it.

**Robin** *(Takes off his clothes, down to his underpants.)*

**Grace** All of them.

**Robin** *(Looks at Tinker.)*

**Tinker** *(Considers, then nods.)*

**Robin** *removes his underpants and stands shivering with his hands over his genitals.*

**Grace** *undresses completely.*

**Robin** *watches, terrified.*

**Tinker** *looks at the floor.*

**Grace** *dresses in Robin's/Graham's clothes.*

*When fully dressed, she stands for a few moments, completely still.*

*She begins to shake.*

*She breaks down and wails uncontrollably.*

*She collapses.*

**Tinker** *lifts her onto a bed.*

*She lashes out — he handcuffs both arms to the bed rails.*

*He injects her. She relaxes.*

**Tinker** *strokes her hair.*

**Grace** I'm not leaving.

**Tinker** You are. You won't find him here.

**Grace** I want to stay.

**Tinker** It's not right.

**Grace** I'm staying.

**Tinker** You'll be moved.

**Grace** I look like him. Say you thought I was a man.

**Tinker** I can't protect you.

**Grace** I don't want you to.

**Tinker** You shouldn't be here. You're not well.



**Grace** Le disteis la ropa de mi hermano a otro, no me iré hasta que la vea.

**Tinker** *(No reacciona).*

**Grace** ¿Que más te da? Dame su ropa.

**Tinker** No estoy autorizado a dejar que salga nada del recinto.

**Grace** Sólo necesito verla.

**Tinker** *(Lo sopesa. Luego va a la puerta y llama).*  
¡Robin!

*Esperan. Entra un chico de diecinueve años.*

**Tinker** Ahí está.

**Grace** *(A Robin).* Quitate la ropa.

**Robin** ¿Señorita?

**Grace** Grace.

**Tinker** Hazlo.

**Robin** *(Se quita toda la ropa, salvo los calzoncillos).*

**Grace** Toda.

**Robin** *(Mira a Tinker).*

**Tinker** *(Lo medita, luego asiente).*

**Robin** *se quita los calzoncillos y se queda de pie tiritando con las manos sobre los genitales.*

**Grace** *se desnuda completamente.*

**Robin** *observa, aterrado.*

**Tinker** *mira al suelo.*

**Grace** *se pone la ropa de Robin/Graham.*

*Cuando está vestida del todo, se queda de pie unos minutos, totalmente inmóvil.*

*Empieza a temblar.*

*Se derrumba y solloza de manera incontrolada.*

*Se desmaya.*

**Tinker** *la lleva en brazos hasta una cama.*

*Ella arremete contra él — él le esposa ambos brazos a las barras de la cama.*

*Le pone una inyección. Ella se relaja.*

**Tinker** *le acaricia el pelo.*

**Grace** No voy a marcharme.

**Tinker.** Sí que lo harás. Aquí no vas a encontrarlo.

**Grace** Quiero quedarme.

**Tinker** No es apropiado.

**Grace** Voy a quedarme.

**Tinker** Te trasladarán.

**Grace** Me parezco a él. Di que pensaste que era un chico.

**Tinker** No puedo protegerte.

**Grace** No quiero que lo hagas.

**Tinker** No deberías estar aquí. No estás bien.

**Grace** Treat me as a patient.

**Tinker** *(Considers in silence. Then takes a bottle of pills from his pocket.)*  
Show me your tongue.

**Grace** *(Sticks out her tongue.)*

**Tinker** *(Puts a pill on her tongue.)*  
Swallow.

**Grace** *(Does.)*

**Tinker** I'm not responsible, Grace.  
*He leaves.*

**Grace and Robin** stare at each other, **Robin** still naked, hands covering his genitals.

**Grace** Dress.

**Robin** *(Looks at Grace's clothes on the floor. He puts them on.)*

**Grace** Write for me.

**Robin** *(Blinks.)*

**Grace** I need you to tell my father I'm staying here.  
*Pause.*

**Robin** Leaving soon. Going to my mum's.

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** If I don't mess up again. Going to my mum's, get myself sorted so I — Get sorted.

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** What you doing here, don't have girls here. Staring at me.

**Grace** Write for me.  
*(She rattles her handcuffs.)*

**Robin** Voice told me to kill myself.

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** Safe now. Nobody kills themselves here.

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** Nobody wants to die.

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** I don't want to die do you want to die?

**Grace** *(Stares.)*

**Robin** Could be pretty soon, me leaving.  
Could be in thirty, Tinker said.  
Could be —

**Grace** You can't write, can you.

**Robin** *(Opens his mouth to answer but can't think of anything to say.)*

**Grace** It's not the end of the world.

**Robin** *(Tries to speak. Nothing.)*

**Grace** Trátame como paciente.

**Tinker** *(Lo sopesa en silencio. Luego saca un bote de pastillas del bolsillo).*  
Saca la lengua.

**Grace** *(Saca la lengua).*

**Tinker** *(Le pone una pastilla en la lengua).*  
Traga.

**Grace** *(Lo hace).*

**Tinker** No me hago responsable, Grace.  
*Se marcha.*

**Grace y Robin** *se miran fijamente el uno al otro, Robin todavía desnudo, las manos tapando sus genitales.*

**Grace** Vístete.

**Robin** *(Mira la ropa de Grace en el suelo. Se la pone).*

**Grace** Escribe por mí.

**Robin** *(Pestañea).*

**Grace** Necesito que le digas a mi padre que me quedo aquí.  
*Pausa.*

**Robin** Me voy a marchar pronto. Voy a casa con mamá.

**Grace** *(Mira fijamente).*

**Robin** Si no lo estropeo otra vez. Me voy a casa con mamá, a que se me ordenen las ideas para que — se me ordenen.

**Grace** *(Lo mira fijamente).*

**Robin** Qué estás haciendo aquí, aquí no tenemos chicas. Mirándome.

**Grace** Escribe por mí.  
*(Hace sonar las esposas).*

**Robin** Una voz me dijo que me suicidara.

**Grace** *(Lo mira fijamente).*

**Robin** Ahora estoy a salvo. Aquí nadie se suicida.

**Grace** *(Lo mira fijamente).*

**Robin** Nadie quiere morirse.

**Grace** *(Lo mira fijamente).*

**Robin** Yo no quiero morirme ¿tú quieres morirte?

**Grace** *(Lo mira fijamente).*

**Robin** Puede que sea bien pronto, que me vaya.  
Puede que en treinta días, me dijo Tinker.  
Puede que —

**Grace** No sabes escribir, ¿verdad?

**Robin** *(Abre la boca para contestar pero no se le ocurre nada que decir).*

**Grace** No es el fin del mundo.

**Robin** *(Intenta hablar. Nada).*

## Scene Four

*The Red Room — the university sports hall.*

**Carl** *is being heavily beaten by an unseen group of men.*

*We hear the sound of the blows and Carl's body reacts as if he has received the blow.*

**Tinker** *holds up his arm and the beating stops.*

*He drops his arm. The beating resumes.*

**Carl** Please. Doctor. Please.

**Tinker** *holds up his arm. The beating stops.*

**Tinker** Yes?

**Carl** I can't —  
Any more.

**Tinker** *drops his arm.*

*The beating continues methodically until Carl is unconscious.*

**Tinker** *holds up his arm. The beating stops.*

**Tinker** Don't kill him.

Save him.

*(He kisses Carl's face gently.)*

**Carl** *(Opens his eyes.)*

**Tinker** There's a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Starts here.

*(He touches Carl's anus.)*

**Carl** *(Stiffens with fear.)*

**Tinker** Can take a pole, push it up here, avoiding all major organs, until it emerges here.

*(He touches Carl's right shoulder.)*

Die eventually of course. From starvation if nothing else gets you first.

**Carl's trousers are pulled down and a pole is pushed a few inches up his anus.**

**Carl** Christ no.

**Tinker** What's your boyfriend's name?

**Carl** Jesus.

**Tinker** Can you describe his genitals?

**Carl** No.

**Tinker** When was the last time you sucked his cock?

**Carl** I.

**Tinker** Do you take it up his arse?

**Carl** Please.

**Tinker** Don't give it, I can see that.

**Carl** No.

## Escena cuatro

*La habitación roja — el polideportivo de la universidad.*

**Carl** *está siendo duramente golpeado por un grupo de hombres que no vemos. Oímos el sonido de los golpes y el cuerpo de Carl reacciona como si hubiera recibido el golpe.*

**Tinker** *alza el brazo y la paliza cesa.*

*Baja el brazo. Se reanuda la paliza.*

**Carl** Por favor. Doctor. Por favor.

**Tinker** *alza el brazo. La paliza cesa.*

**Tinker** ¿Sí?

**Carl** No puedo —  
Más.

**Tinker** *baja el brazo.*

*La paliza continúa metódicamente hasta que Carl está inconsciente.*

**Tinker** *alza el brazo. La paliza cesa.*

**Tinker** No lo matéis.

Salvadlo.

*(Besa la cara de Carl suavemente).*

**Carl** *(Abre los ojos).*

**Tinker** Existe un conducto vertical a través de tu cuerpo, una línea recta por la que un objeto puede atravesarlo sin matarte al instante. Empieza aquí.  
*(Toca el ano de Carl).*

**Carl** *(Se agarrota del miedo).*

**Tinker** Se puede coger un palo, introducirlo por aquí, sorteando todos los órganos vitales hasta que sale por aquí.  
*(Toca el hombro derecho de Carl).*

Al final te mueres, claro. De hambre, si no pillas otra cosa antes.

*Le baja los pantalones a Carl y le introduce un palo unos centímetros por el ano.*

**Carl** Dios mío, no.

**Tinker** ¿Cómo se llama tu novio?

**Carl** Dios.

**Tinker** ¿Puedes describir sus genitales?

**Carl** No.

**Tinker** ¿Cuándo le comiste la polla por última vez?

**Carl** Yo.

**Tinker** ¿Se la metes por el culo?

**Carl** Por favor.

**Tinker** No lo digas, ya lo veo.

**Carl** No.

**Tinker** Close your eyes imagine it's him.  
**Carl** Please God no I.  
**Tinker** Rodney Rodney split me in half.  
**Carl** Please don't fucking kill me God.  
**Tinker** I love you Rod I'd die for you.  
**Carl** Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me  
ROD NOT ME ROD NOT ME.

*The pole is removed.*

**Rod falls from a great height and lands next to Carl.**

*Silence.*

**Tinker** I'm not going to kill either of you.  
**Carl** I couldn't help it, Rod, was out my mouth before I —  
**Tinker** Shh shh shh.  
No regrets.  
*(He strokes Carl's hair.)*  
Show me your tongue.  
**Carl sticks out his tongue.**  
**Tinker produces a large pair of scissors and cuts off Carl's tongue.**  
**Carl waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging.**  
**Tinker takes the ring from Rod's finger and puts it in Carl's mouth.**  
**Tinker** Swallow.  
**Carl** *(Swallows the ring.)*

## Scene Five

*The White Room.*

**Grace is lying in bed.**

*She wakes and stares at the ceiling.*

*She takes her hands from under the sheet and looks at them — they are free.*

*She rubs her wrists.*

*She sits up.*

**Graham is sitting at the end of her bed.**

*He smiles at her.*

**Graham** Hello, Sunshine.

*Silence.*

**Grace stares at him.**

*She smacks him around the face as hard as she can, then hugs him to her as tightly as possible.*

*She holds his face in her hands and looks closely at him.*

**Tinker** Cierra los ojos e imagínate que es él.  
**Carl** Por favor Dios no yo.  
**Tinker** Rodney Rodney párteme en dos.  
**Carl** Por favor no me mates, joder, Dios.  
**Tinker** Te quiero Rod moriría por ti.  
**Carl** A mí no por favor a mí no no me mates a Rod a mí no no me mates  
A ROD A MÍ NO A ROD A MÍ NO.

*Retira el palo.*

**Rod** cae desde una gran altura y aterriza junto a **Carl**.

*Silencio.*

**Tinker** No voy a mataros a ninguno de los dos.  
**Carl** No pude evitarlo, Rod, se me escapó antes de que yo —  
**Tinker** Shh shh shh.  
Sin remordimientos.  
*(Acaricia el pelo de Carl).*  
Saca la lengua.

**Carl** saca la lengua.

**Tinker** saca unas tijeras grandes y le corta la lengua a **Carl**.

**Carl** agita los brazos, la boca abierta, llena de sangre, sin que salga sonido alguno.

**Tinker** coge el anillo del dedo de **Rod** y lo mete en la boca de **Carl**.

**Tinker** Traga.

**Carl** *(Se traga el anillo).*

## Escena cinco

*La habitación blanca.*

**Grace** está tumbada en la cama.

*Se despierta y mira fijamente al techo.*

*Saca las manos de debajo de las sábanas y se las mira — están sueltas.*

*Se frota las muñecas.*

*Se sienta.*

**Graham** está sentado a los pies de su cama.

*Él le sonríe.*

**Graham** Hola, cielo.

*Silencio.*

**Grace** lo mira fijamente.

*Le abofetea la cara con todas sus fuerzas, luego lo abraza tan fuerte como puede.*

*Sostiene su cara entre las manos y lo mira atentamente.*

**Grace** You're clean.

**Graham** *(Smiles.)*

**Grace** Don't ever leave me again.

**Graham** No.

**Grace** Swear.

**Graham** On my life.

*Pause. They look at each other in silence.*

**Graham** More like me than I ever was.

**Grace** Teach me.

**Graham** *dances — a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement, his facial expression. Finally she no longer has to watch him — she mirrors him perfectly as they dance exactly in time.*

*When she speaks, her voice is more like his.*

**Graham** You're good at this.

**Grace** Good at this.

**Graham** Very good.

**Grace** Very good.

**Graham** So /very very good.

**Grace** Very very good.

**Graham** *(Stops and considers her.)*

I never knew myself Grace.

**Grace** *(Stops mirroring him, confused.)*

You've always been an angel.

**Graham** No. I just look good.

*(He smiles at her confusion and takes her in his arms.)*

Not so serious. You're gorgeous when you smile.

*They begin to dance slowly, very close together.*

*They sing the first verse of "You Are My Sunshine" by Jim Davis and Charles Mitchell.*

*Their voices trail off and they stand staring at each other.*

**Grace** They burned your body.

**Graham** I'm here. I went away but now I'm back and nothing else matters.

*They stare at each other.*

*She touches his face.*

**Grace** If I —

*(She touches his lips.)*

Put my —

*(She puts her finger in his mouth.)*

*They stare at each other, terrified.*

*She kisses him very gently on me lips.*

**Grace** Love me or kill me, Graham.



**Grace** Estás limpio.

**Graham** *(Sonríe).*

**Grace** No vuelvas a dejarme nunca.

**Graham** No.

**Grace** Júralo.

**Graham** Por mi vida.

*Pausa. Se miran en silencio.*

**Graham** Te pareces más a mí que yo en toda mi vida.

**Grace** Enséñame.

**Graham** *baila — una danza de amor a Grace. Grace baila frente a él, copiando sus movimientos. Gradualmente, ella va captando la masculinidad de su movimiento, su expresión facial. Al final ya no necesita mirarlo — lo reproduce a la perfección conforme bailan exactamente a la vez.*

*Cuando ella habla, su voz se parece más a la de él.*

**Graham** Eres buena en esto.

**Grace** Buena en esto.

**Graham** Muy buena.

**Grace** Muy buena.

**Graham** Tanto/ muy muy buena.

**Grace** Muy muy buena.

**Graham** *(Se detiene y la contempla).*

*Nunca llegué a conocerte Grace.*

**Grace** *(Deja de imitarlo, confundida).*

*Siempre has sido un ángel.*

**Graham** No. Sólo parezco bueno.

*(Sonríe ante su desconcierto y la toma entre sus brazos).*

*No te pongas tan seria. Estás preciosa cuando sonríes.*

*Empiezan a bailar lentamente, muy pegados.*

*Cantan la primera línea de “You are my sunshine” de Jim Davis y Charles Mitchell.*

*Sus voces van apagándose y se quedan de pie mirándose fijamente.*

**Grace** Quemaron tu cuerpo.

**Graham** Estoy aquí. Me fui pero ahora he vuelto y eso es lo único que importa.

*Se miran fijamente.*

*Ella le acaricia la cara.*

**Grace** Si yo —

*(Le toca los labios).*

Pongo el —

*(Pone el dedo en su boca).*

*Se miran fijamente, horrorizados.*

*Lo besa muy suavemente en los labios.*

**Grace** Quiéreme o mátame, Graham.

*He hesitates.*

*Then kisses her, slowly and gently at first, then harder and deeper.*

**Graham** I used to ... think about you and....

I used to ... wish it was you when I...

Used to...

**Grace** Doesn't matter. You went away but now you're back and nothing else matters.

**Graham** *takes of her shirt and stares at her breasts.*

**Graham** Makes no difference now.

*He sucks her right breast.*

*She undoes his trousers and touches his penis.*

*They take off the rest of their clothes, watching each other.*

*They stand naked and look at each other's bodies.*

*They slowly embrace.*

*They begin to make love, slowly at first, then hard, fast, urgent, finding each other's rhythm is the same as their own.*

*They come together.*

*They hold each other, him inside her, not moving.*

*A sunflower bursts through the floor and grows above their heads. When it is fully grown, **Graham** pulls it towards him and smells it.*

*He smiles.*

**Graham** Lovely.

## Scene six

*The Black Room — the showers in the university sports hall converted into peep-show booths.*

**Tinker** *enters.*

*He sits in a booth.*

*He takes off his jacket and lays it over his lap.*

*He undoes his trousers and puts his hand inside.*

*With his other hand he puts a token in the slot.*

*The flap opens and he looks in.*

*A **Woman** is dancing.*

**Tinker** *watches for a while, masturbating.*

*He stops and looks at the floor.*

**Tinker** Don't dance, I —

Can I see your face?

*The **Woman** stops dancing and considers.*

*After a moment she sits.*

*Él duda.*

*Luego la besa, suave y lentamente al principio, después más fuerte y más profundo.*

**Graham** Solía ... pensar en ti y en...

Solía ... desear que fueras tú cuando yo...

Solía...

**Grace** No importa. Te fuiste pero ahora has vuelto y eso es lo único que importa.

**Graham** *le quita la camiseta y le mira fijamente los pechos.*

**Graham** Ahora da igual.

*Le chupa el pecho derecho.*

*Ella le desabrocha los pantalones y le acaricia el pene.*

*Se quitan el resto de la ropa, observándose.*

*Se quedan de pie desnudos y observan mutuamente sus cuerpos.*

*Se abrazan lentamente.*

*Empiezan a hacer el amor, lentamente al principio, fuerte, rápidamente, con urgencia después, descubriendo que el ritmo del otro es el mismo que el suyo propio.*

*Se corren a la vez.*

*Se abrazan, él dentro de ella, sin moverse.*

*Un girasol brota del suelo y crece por encima de sus cabezas. Cuando ha crecido del todo, **Graham** lo atrae hacia sí y lo huele.*

*Sonríe.*

**Graham** Precioso.

## **Escena seis**

*La habitación negra — las duchas de la universidad transformadas en cabinas de sex-shop.*

**Tinker** *entra.*

*Se sienta en una cabina.*

*Se quita la chaqueta y se la coloca en las rodillas.*

*Se desabrocha los pantalones y se mete la mano dentro.*

*Con la otra mano introduce una ficha en la ranura.*

*El panel se abre y él mira dentro.*

*Una **Mujer** está bailando.*

**Tinker** *observa durante un rato masturbándose.*

*Para y mira al suelo.*

**Tinker** No bailes, yo —

¿Puedo verte la cara?

*La **Mujer** deja de bailar y se lo piensa.*

*Tras un minuto se sienta.*

**Tinker** *(Doesn't look at her.)*

**Woman** *(Waits.)*

**Tinker** What you doing here?

**Woman** I like it.

**Tinker** It's not right.

**Woman** I know.

**Tinker** Can we be friends?

*The flap closes.*

**Tinker** *puts in two more tokens.*

*The flap opens.*

*The Woman is dancing.*

**Tinker** Don't, I —  
Your face.

**Woman** *(Sits.)*

**Tinker** *(Doesn't look at her.)*  
What you doing here?

**Woman** I don't know.

**Tinker** You shouldn't be here. It's not right.

**Woman** I know.

**Tinker** I can help.

**Woman** How?

**Tinker** I'm a doctor.

**Woman** *(Doesn't respond.)*

**Tinker** You know what that means?

**Woman** Yes.

**Tinker** Can we be friends?

**Woman** I don't think so.

**Tinker** No, but —

**Woman** No.

**Tinker** I'll be anything you need.

**Woman** Can't.

**Tinker** Yes.

**Woman** Too late.

**Tinker** Let me try.

**Woman** No.

**Tinker** Please. I won't let you down.

**Woman** *(Laughs.)*

**Tinker** Trust me.

**Woman** Why?

**Tinker** I won't turn away from you.

**Woman** Won't face me either.

**Tinker** I'll give you whatever you want, Grace.

**Tinker** *(No la mira).*

**Mujer** *(Espera).*

**Tinker** ¿Qué estás haciendo aquí?

**Mujer** Me gusta.

**Tinker** No está bien.

**Mujer** Lo sé.

**Tinker** ¿Podemos ser amigos?

*El panel se cierra.*

**Tinker** *echa dos fichas más.*

*El panel se abre.*

*La Mujer está bailando.*

**Tinker** No, yo —  
Tu cara.

**Mujer** *(Se sienta).*

**Tinker** *(No la mira).*  
¿Qué estás haciendo aquí?

**Mujer** No lo sé.

**Tinker** No deberías estar aquí. No está bien.

**Mujer** Lo sé.

**Tinker** Puedo ayudarte.

**Mujer** ¿Cómo?

**Tinker** Soy médico.

**Mujer** *(No reacciona).*

**Tinker** ¿Sabes lo que eso significa?

**Mujer** Sí.

**Tinker** ¿Podemos ser amigos?

**Mujer** No creo.

**Tinker** No, pero —

**Mujer** No.

**Tinker** Seré todo lo que necesites.

**Mujer** No puedes.

**Tinker** Sí.

**Mujer** Demasiado tarde.

**Tinker** Déjame intentarlo.

**Mujer** No.

**Tinker** Por favor. No te fallaré.

**Mujer** *(Se ríe).*

**Tinker** Confía en mí.

**Mujer** ¿Por qué?

**Tinker** Yo no te daré la espalda.

**Mujer** Tampoco me mirarás a la cara.

**Tinker** Te daré todo lo que quieras, Grace.

**Woman** *(Doesn't answer.)*

**Tinker** *(Looks at her face for the first time.)*

I promise.

*The flap closes.*

**Tinker** *has no more tokens.*

## Scene Seven

*The Round Room — the university library.*

**Grace and Robin** *sit together looking at a piece of paper. Both still wear each other's clothes.*

**Robin** *holds a pencil.*

**Graham** *is watching.*

**Grace** It's talking without your voice. Same words you use all the time. Each letter corresponds to a sound. If you can remember which sound corresponds to which letter you can start building words.

**Robin** That letter don't look like it sounds.

**Grace** R

**Robin** That one does/but that one don't.

**Grace** O. You know what this word/says?

**Robin** I know it's my name because you told/me.

**Grace** All right, I want you to write a word —

**Robin** Grace.

**Grace** My name, so you think it looks like it sounds.

**Robin** *(Looks at her and thinks. He smiles and starts to write, holding the pencil clumsily, poking his tongue out as he concentrates.)*

**Graham** Boys.

**Grace** *(Smiles at Graham.)*

**Robin** Miss?

**Grace** I have a name.

**Robin** Grace, you ever had a boyfriend?

**Grace** Yes.

**Robin** What was he like?

**Grace** He bought me a box of chocolates then tried to strangle me.

**Robin** Chocolates?

**Graham** That black kid?

**Robin** Got a pink?

**Grace** It's not about colour, colour doesn't come into it.

**Robin** What was his name?

**Mujer** *(No contesta).*

**Tinker** *(Le mira a la cara por primera vez).*

Lo prometo.

*El panel se cierra.*

**Tinker** *no tiene más fichas.*

## Escena siete

*La habitación circular — la biblioteca universitaria.*

**Grace** y **Robin** *están sentados juntos mirando un trozo de papel. Ambos llevan todavía las ropas del otro.*

**Robin** *sostiene un lápiz.*

**Graham** *está observando.*

**Grace** Es hablar pero sin tu voz. Las mismas palabras que utilizas todo el rato. A cada letra le corresponde un sonido. Si consigues recordar qué sonido corresponde a cada letra ya puedes empezar a construir palabras.

**Robin** Esa letra no se parece a su sonido.

**Grace** R.

**Robin** Esa sí/pero esa no.

**Grace** O. ¿Sabes lo que dice/esa palabra?

**Robin** Sé que es mi nombre porque tú me lo/dijiste.

**Grace** Vale, quiero que escribas una palabra —

**Robin** Grace.

**Grace** Mi nombre, para que veas que se escribe como suena.

**Robin** *(La mira y piensa. Sonríe y empieza a escribir, sujetando el lápiz torpemente, sacando la lengua mientras se concentra).*

**Graham** Chicos.

**Grace** *(Sonríe a Graham).*

**Robin** ¿Señorita?

**Grace** Tengo nombre.

**Robin** Grace, ¿Has tenido novio alguna vez?

**Grace** Sí.

**Robin** ¿Cómo era?

**Grace** Me compró una caja de bombones y luego me intentó estrangular.

**Robin** ¿Bombones?

**Graham** ¿Aquel chico negro?

**Robin** ¿Tienes un lápiz rosa?

**Grace** No es una cuestión de color, el color no tiene nada que ver.

**Robin** ¿Cómo se llamaba?

**Grace** Graham.

**Robin**

**Graham**} Your boyfriend.

**Grace** Paul.

Concentrate.

**Robin**

**Graham**} Do you still love him?

**Grace** Please.

**Robin** No but do you?

**Grace** I —

No.

I never did.

**Robin** Did you —

**Graham** Fuck him.

**Grace** Yes.

Yes, I did do that.

I did do that.

**Robin** Oh.

*Silence.*

**Robin** *writes.*

**Robin**

**Graham**} Gracie.

**Grace** What?

**Robin** If you could change one thing in your life what would you change?

**Grace** My life.

**Robin** No, one *thing* in your life.

**Grace** I don't know.

**Robin** No but say one thing.

**Grace** Too many to choose.

**Robin**

**Graham**} But choose.

**Grace** This is insane.

**Robin** Wouldn't you wish your brother back?

**Grace** What?

**Robin** Wouldn't you wish Graham alive?

**Graham**

**Grace**} (*Laugh.*)

**Grace** No. No.

I don't think of Graham as dead. That's not how I think of him.

**Robin** You believe in heaven?

**Grace** No not at all.

**Robin** Don't believe in heaven you don't believe in hell.



**Grace** Graham.

**Robin**

**Graham**} Tu novio.

**Grace** Paul.

Concéntrate.

**Robin**

**Graham**} ¿Todavía lo quieres?

**Grace** Por favor.

**Robin** No pero ¿Lo quieres?

**Grace** Yo —

No.

Nunca lo quise.

**Robin** Te lo —

**Graham** Follaste.

**Grace** Sí.

Sí, sí lo hice

Sí lo hice.

**Robin** Ah.

*Silencio.*

**Robin** *escribe.*

**Robin**

**Graham**} Gracie.

**Grace** ¿Qué?

**Robin** Si pudieras cambiar una cosa de tu vida ¿qué cambiarías?

**Grace** Mi vida.

**Robin** No, una *cosa* de tu vida.

**Grace** No sé.

**Robin** No pero di algo.

**Grace** Demasiadas para escoger.

**Robin**

**Graham**} Pero escoge.

**Grace** Esto no es sano.

**Robin** ¿No desearías que volviera tu hermano?

**Grace** ¿Qué?

**Robin** ¿No desearías que Graham estuviese vivo?

**Graham**

**Grace**} (*Se ríen*).

**Grace** No. No.

No pienso en Graham como si estuviera muerto. Así no es como pienso en él.

**Robin** ¿Crees en el cielo?

**Grace** No, para nada.

**Robin** Si no crees en el cielo, no crees en el infierno.

**Grace** Can't see heaven.

**Robin** I had one wish I'd wish Graham alive again.

**Grace** You said change one thing in your life not have one wish.

**Robin** Then I'd change Graham dead to Graham alive.

**Grace** Graham's not a thing to change. And he's not in your life.

**Robin** He is.

**Grace** How?

**Robin** They gave me his clothes.

**Tinker** *is watching.*

**Grace** It's not necessary, Robin. It's not like he's dead.

**Graham**

**Robin**} What would you change?

**Grace** My body. So it looked like it feels. Graham outside like Graham inside.

**Robin**

**Graham**} I think you've got a nice body.

**Grace** I'm glad. I think you should write that word now.

**Robin** My mum weren't my mum and I had to choose another, I'd choose you.

**Grace** Sweet boy.

**Robin** If I —

If I had to get married, I'd marry you.

**Grace** No one would marry me.

**Robin**

**Graham**} I would.

**Grace** It's not possible.

**Robin** I've never kissed a girl before.

**Grace** You will.

**Robin** Not here I won't. Not unless it's you.

**Grace** I'm not like that, a girl, no.

**Robin** I don't mind.

**Grace**

**Graham**} I do.

**Robin** I don't.

**Grace** Listen to me. If I was going to kiss anyone here, and I'm not but if I was, it would be you.

**Robin**

**Graham**} Would it?

**Grace** Definitely.

If.

But.

**Robin** (*Beams and goes back to his writing.*)

*A long pause.*

**Grace** No me imagino el cielo.

**Robin** Si me concedieran un deseo desearía que Graham estuviera vivo otra vez.

**Grace** Dijiste cambiar una cosa de tu vida no pedir un deseo.

**Robin** Entonces cambiaría a Graham muerto por Graham vivo.

**Grace** Graham no es una cosa que se pueda cambiar. Y no está en tu vida.

**Robin** Lo está.

**Grace** ¿Cómo?

**Robin** Me dieron su ropa.

**Tinker** *está observando.*

**Grace** No hace falta, Robin. No es como si él estuviera muerto.

**Graham**

**Robin**} ¿Qué cambiarías?

**Grace** Mi cuerpo. Para que fuera físicamente como se siente. Graham por fuera igual que es Graham por dentro.

**Robin**

**Graham**} Yo creo que tienes un cuerpo bonito.

**Grace** Me alegro. Yo creo que tú deberías escribir esa palabra ahora.

**Robin** Si mamá no fuese mamá y tuviese que escoger otra te escogería a ti.

**Grace** Eres un amor.

**Robin** Si yo —

Si yo tuviera que casarme, me casaría contigo.

**Grace** Nadie se casaría conmigo.

**Robin**

**Graham**} Yo sí.

**Grace** Eso no es posible.

**Robin** Nunca he besado a una chica.

**Grace** Lo harás.

**Robin** Aquí no. No a menos que seas tú.

**Grace** Yo no soy así, una chica, no.

**Robin** No me importa.

**Grace**

**Graham**} A mí sí.

**Robin** A mí no.

**Grace** Escúchame. Si fuese a besar a alguien aquí, y no voy a hacerlo, pero si lo hiciese, sería a ti.

**Robin**

**Graham**} ¿De verdad?

**Grace** Seguro.

Sí.

Pero.

**Robin** *(Sonríe satisfecho y sigue con la escritura).*

*Una larga pausa.*

**Robin** Gracie.

**Grace** Hmmn.

**Robin**

**Graham**} I love you.

**Grace** I —  
I love you too. But in a very particular —

**Robin** Do you?

**Grace** Robin, I —

**Robin** Will you —

**Grace**

**Graham**} No.

**Robin** Be my girlfriend?

**Grace** You're a lovely boy —

**Robin** I won't strangle you.

**Grace** A good friend but —

**Robin** I'm in love with you.

**Grace** How can you be?

**Robin** I just am.  
I know you —

**Grace** Tinker knows me.

**Robin** And I love you.

**Grace** Lots of people know me, they're not in love with me.

**Robin**

**Graham**} I am.

**Grace** You're confusing me.

**Robin** I only want to kiss you, won't hurt you, I swear.

**Grace** When you leave —

**Robin**

**Graham**} Never will.

**Grace** What?

**Robin** Don't want to leave.

**Grace** This is —

**Robin** I want to be with you.

**Grace** What are you saying?

**Robin** I like it here.

**Tinker enters.**  
*He picks up Robin's piece of paper and looks at it.*

**Tinker** Fuck is that?

**Robin** Flower.

**Tinker** (*Sets light to the paper and burns the whole thing.*)

**Robin** She smells like a flower.

**Robin** Gracie.

**Grace** Hmmn.

**Robin**

**Graham**} Te quiero.

**Grace** Yo —  
Yo también te quiero. Pero de una forma especial —

**Robin** ¿Sí?

**Grace** Robin, yo —

**Robin** ¿Quieres —

**Grace**

**Graham**} No.

**Robin** ¿Ser mi novia?

**Grace** Eres un chico encantador —

**Robin** Yo no te estrangularé.

**Grace** Un buen amigo pero —

**Robin** Estoy enamorado de ti.

**Grace** ¿Cómo puedes estarlo?

**Robin** Simplemente lo estoy.  
Te conozco —

**Grace** Tinker me conoce.

**Robin** Y te quiero.

**Grace** Mucha gente me conoce y no está enamorada de mí.

**Robin**

**Graham**} Yo sí.

**Grace** Me estás confundiendo.

**Robin** Sólo quiero besarte, no te haré daño, lo juro.

**Grace** Cuando te vayas —

**Robin**

**Graham**} Nunca lo haré.

**Grace** ¿Qué?

**Robin** No quiero marcharme.

**Grace** Esto es —

**Robin** Quiero estar contigo.

**Grace** ¿Pero qué dices?

**Robin** Me gusta estar aquí.

*Entra Tinker.*

*Coge el trozo de papel de Robin y lo mira.*

**Tinker** ¿Qué coño es eso?

**Robin** Flor.

**Tinker** *(Prende fuego al papel y lo quema por completo).*

**Robin** Ella huele a flores.

## Scene Eight

*A patch of mud just inside the perimeter fence of the university.*

*It is raining.*

*The sound of a football match in progress on the other side of the fence.*

*A single rat scuttles around between **Rod** and **Carl**.*

**Rod**      Baby.

**Carl**      *(Looks at **Rod**. He opens his mouth. No sound comes out.)*

**Rod**      You'd have watched them crucify me.

**Carl**      *(Tries to speak. Nothing. He beats the ground in frustration.)*

**Carl** *scrabbles around in the mud and begins to write while **Rod** talks.*

**Rod**      And the rats eat my face. So what. I'd have done the same only I never said I wouldn't. You're young. I don't blame you. Don't blame yourself. No one's to blame.

**Tinker** *is watching.*

*He lets **Carl** finish what he is writing, then goes to him and reads it.*

*He takes **Carl** by the arms and cuts off his hands.*

**Tinker** *leaves.*

**Carl** *tries to pick up his hands — he can't, he has no hands.*

**Rod** *goes to **Carl**.*

*He picks up the severed left hand and takes off the ring he put there.*

*He reads me message written in the mud.*

**Rod**      Say you forgive me.

*(He puts on the ring.)*

I won't lie to you, Carl.

*The rat begins to eat **Carl**'s right hand.*

## Scene Nine

*The Black Room.*

**Tinker** *goes into his booth.*

*He sits.*

*He puts in a token.*

*The flap opens.*

*The **Woman** is dancing.*

**Tinker** *watches for a while.*

**Woman**   Hello, Doctor.

## Escena ocho

*Un terreno embarrado dentro del perímetro de la universidad.*

*Llueve.*

*Se oye el ruido de un partido de fútbol en transcurso al otro lado de la valla.*

*Una rata corretea entre **Rod** y **Carl**.*

**Rod** Cariño.

**Carl** *(Mira a **Rod**. Abre la boca. No sale ningún sonido).*

**Rod** Te habrías quedado viendo cómo me crucificaban.

**Carl** *(Intenta hablar. Nada. Golpea el suelo lleno de frustración).*

**Carl** *garabatea en el barro y empieza a escribir mientras habla **Rod**.*

**Rod** Y cómo me comían las ratas lacara. Y qué. Yo habría hecho lo mismo sólo que yo nunca dije que no lo haría. Eres joven. Yo no te echo la culpa. No te echas la culpa tú. Nadie tiene la culpa.

**Tinker** *está observando.*

*Deja que **Carl** termine lo que está escribiendo, después se acerca hasta él y lo lee.*

*Agarra a **Carl** por los brazos y le corta las manos.*

**Tinker** *se marcha.*

**Carl** *trata de coger sus manos — no puede, no tiene manos.*

**Rod** *va hasta **Carl**.*

*Recoge la mano izquierda seccionada y le quita el anillo que él había colocado ahí.*

*Lee el mensaje escrito en el barro.*

**Rod** Di que me perdonas.

*(Se pone el anillo).*

No voy a mentirte, Carl.

*La rata empieza a comer la mano derecha de **Carl**.*

## Escena nueve

*La habitación negra.*

**Tinker** *va a su cabina.*

*Se sienta.*

*Echa una ficha.*

*Se abre el panel.*

*La **Mujer** está bailando.*

**Tinker** *observa durante un rato.*

**Mujer** Hola, Doctor.

**Tinker** Grace, I —  
Your face.

*The Woman sits.*

*They look at each other.*

**Tinker** Are we friends?

**Woman** Will you help me?

**Tinker** I told you.

**Woman** Yes.

**Tinker** What should I do?

**Woman** Save me.

*The flap closes.*

*He has no more tokens.*

## Scene Ten

*The Red Room.*

**Grace** is being beaten by an unseen group of men whose **Voices** we hear.

*We hear the sound of baseball bats hitting Grace's body and she reacts as though she has received the blow.*

**Graham** is watching in distress.

**Grace** is hit.

**Grace** Graham.

**Voices** Dead, slag.  
She was having it off with her brother.  
Weren't he a bender?  
Fucking user.  
All cracked up.  
Shit no.  
Shit yes.  
Crack crack crack.

**Grace** is hit once on each crack.

**Grace** Graham Jesus save me Christ.

**Voices** He can never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*)  
never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never  
(*crack*) save you (*crack*).

**Graham** Grace.

**Voices** Never (*crack*).

*Stillness.*



**Tinker** Grace, yo —  
Tu cara.

*La Mujer se sienta.*

*Se miran.*

**Tinker** ¿Somos amigos?

**Mujer** ¿Vas a ayudarme?

**Tinker** Ya te lo dije.

**Mujer** Sí.

**Tinker** ¿Qué tendría que hacer?

**Mujer** Salvarme.

*Se cierra el panel.*

*No tiene más fichas.*

## **Escena diez**

*La habitación roja.*

**Grace** *está siendo golpeada por un grupo de hombres que no vemos pero cuyas*

**Voces** *oímos.*

*Escuchamos el sonido de bates de béisbol golpeando el cuerpo de Grace y ella reacciona como si hubiese recibido el golpe.*

**Graham** *observa angustiado.*

**Grace** *es golpeada.*

**Grace** Graham.

**Voces** Está muerto, zorra.

Se lo estaba haciendo con su hermano.

¿No era homosexual?

Puto drogadicto.

Colocado de crack.

Mierda, no.

Mierda, sí.

Crack crack crack.

*En cada "crack" Grace recibe un golpe.*

**Grace** Graham Señor sálvame Dios.

**Voces** Él nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*)

nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) nunca (*crack*) podrá salvarte (*crack*).

**Graham** Grace.

**Voces** Nunca (*crack*).

*Calma.*

**Grace** *lies motionless, terrified of bringing on more blows.*

**Graham** Speak to me.

**Grace** *(Does not move or make a sound.)*

**Graham** Can't hurt you, Grace. Can't touch you.

**Grace** *(Does not move or make a sound.)*

**Graham** Never.

*There is a crack from nowhere, making **Grace** scream.*

**Voices** Life in the old dog yet.

**Graham** Switch off your head. That's what I did. Shoot up and switch off before the pain moves in. I thought of you.

*There is a flurry of blows which **Grace**'s body reacts to, but she does not make a sound.*

**Graham** I used to put my spoon in my tea and heat it up. When you weren't looking press it on your skin at the top of your arm and you'd (*crack*) scream and I'd laugh. I'd say Do it to me.

**Grace** Do it to me.

**Graham** You'd press a hot spoon on me. I'd not feel a thing.

*Knew it was coming.  
If you know it's coming you're prepared.  
If you know it's coming —*

**Grace** It's coming.

*The blow comes.*

**Grace**'s body moves — *not with pain, simply with the force of the blow.*

**Graham** You can surf it.

**Voices** Do it to me.  
Shag the slag.

**Grace** *is raped by one of the **Voices**.*  
*She looks into **Graham**'s eyes throughout.*

**Graham** *holds her head between his hands.*

**Voices** Gagging for it.  
Begging for it.  
Barking for it.  
Arching for it.  
Aching for it.  
She gone?  
Not a flicker.

**Graham** *presses his hand onto **Grace** and her clothes turn red where he touches, blood seeping through.*

**Grace** *yace inmóvil, temerosa de provocar más golpes.*

**Graham** Háblame.

**Grace** *(No se mueve ni emite sonido alguno).*

**Graham** No pueden hacerte daño, Grace. No pueden llegarte.

**Grace** *(No se mueve ni emite sonido alguno).*

**Graham** Nunca.

*Desde la nada se oye un golpe que hace gritar a **Grace**.*

**Voces** Aún coletea.

**Graham** Desconecta la mente. Es lo que hacía yo. Chútate y desconecta antes de que el dolor se instale. Yo pensaba en ti.

*Hay una oleada de golpes a los que el cuerpo de **Grace** reacciona, pero no articula sonido alguno.*

**Graham** Yo metía la cucharilla en el té para que se calentara. Cuando no mirabas te la ponía en el brazo y entonces tú (*crack*) gritabas y yo me reía. Te decía Házmelo a mí.

**Grace** Házmelo a mí.

**Graham** Entonces tú me ponías a mí una cuchara quemando y yo no sentía absolutamente nada.

Sabía lo que iba a pasar.

Si sabes lo que va a pasar estás prevenido.

Si sabes que va a pasar —

**Grace** Va a pasar.

*Llega el golpe.*

*El cuerpo de **Grace** se mueve — no por el dolor, sino simplemente por la fuerza del golpe.*

**Graham** Puedes esquivarlo.

**Voces** Házmelo a mí.

Follaos a esa zorra<sup>1</sup>.

*Una de las **Voces** viola a **Grace**.*

*Ella mira a **Graham** a los ojos todo el tiempo.*

**Graham** *sostiene su cabeza entre las manos.*

**Voces** Desespera por ello.

Suplica por ello.

Aúlla por ello.

Se retuerce por ello.

Se muere por ello.

¿Está muerta?

Ni parpadea.

**Graham** *pone su mano sobre **Grace** y allá por donde toca, la ropa se vuelve roja, la sangre filtrándose a través de ella.*

---

<sup>1</sup> *Shag* rima con *slag* en el original.

*Simultaneously his own body begins to bleed in the same places.*

**Graham** Baby baby baby.

**Voices** Kill them all

*A pause.*

*Then a long stream of automatic gunfire.*

**Graham** shields **Grace**'s body with his own, and holds her head between his hands.

*The gunfire goes on and on and on.*

*The wall is pitted with bullet marks and as the gunfire continues, huge chunks of plaster and brick are blown from the wall.*

*The wall is being shot to pieces and splattered with blood.*

*After several minutes, the gunfire stops.*

**Graham** uncovers **Grace**'s face and looks at her.

*She opens her eyes and looks at him.*

**Graham** No one. Nothing. Never.

*Out of the ground grow daffodils.*

*They burst upwards, their yellow covering the entire stage.*

**Tinker** enters. He sees **Grace**.

**Voices** All dead?

**Tinker** Not her.

*He goes to **Grace** and kneels beside her.*

*He takes her hand.*

**Tinker** I'm here to save you.

**Graham** picks a flower and smells it.

*He smiles.*

**Graham** Lovely.

## Scene Eleven

*The Black Room.*

**Robin** goes into the booth that **Tinker** visits.

*He sits.*

*He puts in his one and only token.*

*The flap opens.*

*The **Woman** is dancing.*

**Robin** watches — at first innocently eager, then bemused, then distressed.

*She dances for sixty seconds.*

*The flap closes.*

**Robin** sits and cries his heart out.

*Simultáneamente su propio cuerpo empieza a sangrar en los mismos puntos.*

**Graham** Cariño cariño cariño.

**Voces** Matadlos a todos.

*Pausa.*

*Luego una larga ráfaga de fuego automático.*

**Graham** *protege con su cuerpo el cuerpo de Grace y sostiene su cabeza entre las manos.*

*Los disparos siguen y siguen y siguen.*

*La pared se llena de agujeros de marcas de balas y mientras el fuego continúa, enormes trozos de escayola y ladrillo salen volando de la pared.*

*La pared queda reducida a escombros y salpicada de sangre.*

*Tras varios minutos, cesa el fuego.*

**Graham** *destapa la cara de Grace y la mira.*

*Ella abre los ojos y lo mira.*

**Graham** Nadie. Nada. Nunca.

*Del suelo brotan narcisos.*

*Crecen cubriendo de amarillo todo el escenario.*

*Entra Tinker. Ve a Grace.*

**Voces** ¿Todos muertos?

**Tinker** Ella no.

*Va hacia Grace y se arrodilla junto a ella.*

*Coge su mano.*

**Tinker** Estoy aquí para salvarte.

**Graham** *coge una flor y la huele.*

*Sonríe.*

**Graham** Precioso.

## **Escena once**

*La habitación negra.*

**Robin** *se dirige a la cabina que frecuenta Tinker.*

*Se sienta.*

*Echa la única ficha que tiene.*

*Se abre el panel.*

*La Mujer está bailando.*

**Robin** *observa — al principio ingenuamente ansioso, luego desconcertado, después angustiado.*

*Ella baila durante sesenta segundos.*

*Se cierra el panel.*

**Robin** *se sienta y llora a lágrima viva.*

## Scene Twelve

*The White Room.*

**Grace** *lies sunbathing in a tiny shaft of light coming through a crack in the ceiling.*

**Graham** *is on one side of her, Tinker the other.*

**Tinker** Whatever you want.

**Grace** Sun.

**Graham** Won't get an even tan.

**Tinker** Can take you there.

**Grace** I know.

**Voices** Burn you clean.

**Grace** Hold my hand.

**Graham** Sunshine.

**Graham** *(Takes one hand, Tinker the other.)*

**Grace** My balls hurt.

**Tinker** You're a woman.

**Voices** Lunatic Grace.

**Grace** Like to feel you here.

**Graham** Always be here.

And here.

And here.

**Grace** *(Laughs. Then suddenly serious.)*

They keep calling me.

**Tinker** That's what I'm saying.

**Graham** Love me or kill me.

**Tinker** Can make you better.

**Grace** Love you.

**Graham** Swear.

**Tinker** Yes.

**Grace** On my life.

**Graham** Don't cut me out.

**Grace** Graham.

**Voices** Frazzle it out.

**Tinker** Tinker.

**Voices** Burn it out.

**Graham** Darling.

**Voices** Frazzle it —

**Tinker** Trust me.

**Voices** Time to go.

## Escena doce

*La habitación blanca.*

**Grace** *está tumbada tomando el sol de un minúsculo rayo de luz que entra a través de una grieta del techo.*

**Graham** *está a un lado de ella, Tinker al otro.*

**Tinker** Cualquier cosa que desees.

**Grace** Sol.

**Graham** No te va a quedar un bronceado uniforme.

**Tinker** Yo puedo llevarte allí.

**Grace** Lo sé.

**Voices** Dejarte limpia.

**Grace** Dame la mano.

**Graham** Cielo.

**Graham** *(Le coge una mano, Tinker la otra).*

**Grace** Me duelen los huevos.

**Tinker** Eres una mujer.

**Voces** La lunática de Grace.

**Grace** Me gusta sentirte aquí.

**Graham** Siempre estaré aquí.

Y aquí.

Y aquí.

**Grace** *(Se ríe. Luego de repente seria).*

Siguen llamándome.

**Tinker** Es lo que intento decirte.

**Graham** Quiéreme o mátame.

**Tinker** Puedo curarte.

**Grace** Te quiero.

**Graham** Júralo.

**Tinker** Sí.

**Grace** Por mi vida.

**Graham** No me eches.

**Grace** Graham.

**Voces** Carbonízalo.

**Tinker** Tinker.

**Voices** Carbonízalo.

**Graham** Cariño.

**Voces** Carboníza —

**Tinker** Confía en mí.

**Voces** Hora de irse.

**Tinker** drops **Grace's** hand.

*An electric current is switched on.*

**Grace's** body is thrown into rigid shock as bits of her brain are burnt out.

*The shaft of light grows bigger until it engulfs them all.*

*It becomes blinding.*

### Scene Thirteen

*The patch of mud by the perimeter fence.*

*It is raining.*

*A dozen rats share the space with **Rod** and **Carl**.*

**Rod** If you'd said "Me", I wonder what would have happened. If he'd said "You or Rod" and you'd said "Me", I wonder if he would have killed you. He ever asks me I'll say "Me. Do it to me. Not to Carl, my lover, not my friend, do it to me" I'd be gone, first boat out of here. Death isn't the worst thing they can do to you. Tinker made a man bite off another man's testicles. Can take away your life not give you death instead.

*On the other side of the fence a child sings — Lennon and McCartney's "Things We Said Today".*

**Carl** and **Rod** listen, rapt.

*The child stops singing.*

*Then begins again.*

**Carl** stands, wobbly.

*He begins to dance — a dance of love for **Rod**.*

*The dance becomes frenzied, frantic, and **Carl** makes grunting noises, mingling with the child's singing.*

*The dance loses rhythm — **Carl** jerks and lurches out of time, his feet sticking in the mud, a spasmodic dance of desperate regret. **Tinker** is watching.*

*He forces **Carl** to the ground and cuts off his feet.*

*He is gone.*

**Rod** laughs.

*The rats carry **Carl's** feet away.*

*The child sings.*



**Tinker** suelta la mano de **Grace**.

*Se enciende una corriente eléctrica.*

*El cuerpo de **Grace** se pone rígido y entra en shock mientras se queman algunas partes de su cerebro.*

*El rayo de luz se hace más grande hasta que los engulle a todos.*

*Se vuelve cegador.*

### **Escena trece**

*El terreno embarrado junto a la valla del perímetro.*

*Llueve.*

*Una docena de ratas comparten el espacio con **Rod** y **Carl**.*

**Rod** Me pregunto qué habría pasado si hubieses dicho “yo”. Me pregunto si él te habría matado si hubiese dicho “Rod o tú” y tú hubieses dicho “yo”. Si alguna vez me preguntara yo diría “A mí. Házmelo a mí. No a Carl, mi amor, no a mi amigo, házmelo a mí”. Hubiese dejado este mundo a la primera. La muerte no es lo peor que pueden hacerte. Tinker hizo que un hombre le arrancara a otro los testículos a mordiscos. Pueden quitarte la vida y no darte la muerte a cambio.

*Al otro lado de la valla un niño canta — “Las cosas que dijimos hoy” de Lennon y McCartney.*

**Carl** y **Rod** escuchan, extasiados.

*El niño deja de cantar.*

*Luego empieza de nuevo.*

**Carl** está de pie, temblando.

*Empieza a bailar — una danza de amor a **Rod**.*

*La danza se vuelve frenética, desesperada y **Carl** profiere gruñidos que se entremezclan con el canto del niño.*

*La danza pierde ritmo — **Carl** da tumbos y sacudidas a destiempo, los pies pegados en el barro, una danza espasmódica de arrepentimiento desesperado. **Tinker** está observando.*

*Tira a **Carl** al suelo y le corta los pies.*

*Se marcha.*

**Rod** se ríe.

*Las ratas se llevan los pies de **Carl**.*

*El niño canta.*

## Scene Fourteen

*The Black Room.*

**Tinker** goes to his booth.

*He tears open his trousers and sits astride the back of the chair.*

*He feeds a number of tokens into the slot.*

*The flap opens. The **Woman** is dancing.*

**Tinker** masturbates furiously until she speaks.

**Woman** Doctor.

**Tinker** Don't waste my fucking time.

Sit.

**Woman** *(Sits opposite **Tinker**.)*

**Tinker** Open your legs.

**Woman** I'm confused.

**Tinker** OPEN YOUR FUCKING LEGS.

**Woman** *(Does.)*

**Tinker** Look.

**Woman** *(Does.)*

**Tinker** Touch.

**Woman** *(Sobs.)*

**Tinker** TOUCH FUCKING TOUCH.

**Woman** Don't do this.

**Tinker** YOU WANT ME TO HELP YOU?

**Woman** YES.

**Tinker** THEN DO IT.

**Woman** Don't want to be this.

**Tinker** You're a woman, Grace.

**Woman** I want —

**Tinker** Don't say that.

**Woman** You said —

**Tinker** I lied. You are what you are. No regrets.

**Woman** Whatever I wanted.

**Tinker** I'm not responsible.

**Woman** Trusted you.

**Tinker** Yes.

**Woman** Friends.

**Tinker** Don't think so.

**Woman** I can change.

**Tinker** You're a woman.

## Escena catorce

*La habitación negra.*

**Tinker** *va a su cabina.*

*Se abre los pantalones de un tirón y se sienta a horcajadas contra el respaldo de la silla.*

*Echa unas cuantas fichas por la ranura.*

*Se abre el panel. La **Mujer** está bailando.*

**Tinker** *se masturba frenéticamente hasta que ella habla.*

**Mujer** Doctor.

**Tinker** No malgastes mi puto tiempo.

Siéntate.

**Mujer** *(Se sienta frente a **Tinker**).*

**Tinker** Abre las piernas.

**Mujer** Estoy hecha un lío.

**Tinker** ABRE LAS PUTAS PIERNAS.

**Mujer** *(Lo hace).*

**Tinker** Mírate.

**Mujer** *(Lo hace).*

**Tinker** Tócate.

**Mujer** *(Solloza).*

**Tinker** TÓCATE COÑO TÓCATE.

**Mujer** No hagas esto.

**Tinker** ¿QUIERES QUE TE AYUDE?

**Mujer** Sí.

**Tinker** ENTONCES HAZLO.

**Mujer** No quiero ser esto.

**Tinker** Eres una mujer, Grace.

**Mujer** Quiero —

**Tinker** No lo digas.

**Mujer** Tú dijiste —

**Tinker** Mentí. Eres lo que eres. Sin remordimientos.

**Mujer** Cualquier cosa que necesitara.

**Tinker** No me hago responsable.

**Mujer** Confié en ti.

**Tinker** Sí.

**Mujer** Amigos.

**Tinker** No lo creo.

**Mujer** Puedo cambiar.

**Tinker** Eres una mujer.

**Woman** You're a doctor. Help me.  
**Tinker** No.  
**Woman** Is it someone else?  
**Tinker** No.  
**Woman** I love you.  
**Tinker** Please.  
**Woman** Thought you loved me.  
**Tinker** As you are.  
**Woman** Then love me, fucking love me.  
**Tinker** Grace.  
**Woman** Don't turn away.  
*The flap closes.*  
**Tinker** If I'd known —  
If I'd known.  
I've always known.

## Scene Fifteen

*The Round Room.*

**Robin** *is asleep amongst a pile of books, paper and an eleven row abacus.*

*He still has a pencil in his hand.*

*There is a box of chocolates next to his head.*

**Tinker** *enters and stands staring at him.*

*He pulls Robin up by the hair.*

**Robin** *screams and Tinker puts a knife to his throat.*

**Tinker** You fuck her?  
Fuck her till her nose bleed?  
I may be a cunt but I'm not a twat.  
*(He sees the chocolates.)*  
Where'd you get them?  
Eh?  
Eh?  
**Robin** They're for Grace.  
**Tinker** Where did you get them?  
**Robin** Bought them.  
**Tinker** What did you do, sell your arse?  
**Robin** *(Doesn't answer.)*  
**Tinker** *lets go of Robin.*

**Mujer** Tú eres médico. Ayúdame.  
**Tinker** No.  
**Mujer** ¿Hay otra persona?  
**Tinker** No.  
**Mujer** Te quiero.  
**Tinker** Por favor.  
**Mujer** Pensaba que me querías.  
**Tinker** Tal como eres.  
**Mujer** Entonces quiéreme, quiéreme joder.  
**Tinker** Grace.  
**Mujer** No me rechaces.  
*El panel se cierra.*  
**Tinker** Si lo hubiera sabido —  
 Si lo hubiera sabido.  
 Siempre lo he sabido.

## Escena quince

*La habitación circular.*

**Robin** *está dormido en medio de un montón de libros, papeles y un ábaco de once filas.*

*Todavía tiene un lápiz en la mano.*

*Hay una caja de bombones junto a su cabeza.*

**Tinker** *entra y se queda de pie mirándolo fijamente.*

*Levanta a Robin agarrándole del pelo.*

**Robin** *grita y Tinker le pone un cuchillo en la garganta.*

**Tinker** ¿Te la follas?  
 ¿Te la follas hasta que le sangra la nariz?  
 Puede que sea un hijo de puta pero no soy gilipollas.  
*(Ve los bombones).*  
 ¿De dónde los sacaste?  
 ¿Eh?  
 ¿Eh?  
**Robin** Son para Grace.  
**Tinker** ¿De dónde los sacaste?  
**Robin** Los compré.  
**Tinker** ¿Qué hiciste, vender tu culo?  
**Robin** *(No contesta).*  
**Tinker** *suelta a Robin.*

*He opens the chocolates.*

*He takes one out and tosses it at **Robin**.*

**Tinker** Eat.

**Robin** *(Looks at the chocolate. He starts to cry.)*

*They're for Gracie.*

**Tinker** Eat it.

**Robin** *eats the chocolate, choking on his tears.*

*When he has eaten it, **Tinker** tosses him another.*

**Robin** *eats it, sobbing.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *tosses him the last chocolate.*

**Robin** *retches. Then eats the chocolate.*

**Tinker** *takes the empty tray out of the box — there is another layer of chocolates underneath.*

**Tinker** *throws **Robin** a chocolate.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

**Robin** *eats it.*

**Tinker** *throws him another.*

*Abre los bombones.*

*Coge uno y se lo lanza a **Robin**.*

**Tinker** Come.

**Robin** *(Mira el bombón. Empieza a llorar).*

*Son para Gracie.*

**Tinker** Cómetelo.

**Robin** *se come el bombón, atragantándose con sus propias lágrimas.*

*Cuando se lo ha comido, **Tinker** le lanza otro.*

**Robin** *se lo come, sollozando.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza el último bombón.*

*A **Robin** le dan arcadas. Luego se come el bombón.*

**Tinker** *quita la bandeja vacía de la caja — debajo hay otro piso de bombones.*

**Tinker** *le lanza a **Robin** un bombón.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *se lo come.*

**Tinker** *le lanza otro.*

**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws him another.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws him another.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws him another.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws him another.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws him another.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *tosses him the last chocolate.*  
**Robin** *eats it.*  
**Tinker** *throws the empty box at him, then notices that **Robin** has wet himself.*

**Tinker** Filthy little perv, clean it up.  
**Robin** *stands in the puddle, distressed.*  
**Tinker** *grabs **Robin**'s head and forces it down, rubbing his face in his own urine.*

**Tinker** Clean it up, woman.  
**Robin** *looks around in a panic.*  
*He tries to use the empty chocolate box to clean up the urine, but it spreads it around.*  
*He tears up some nearby books and soaks up the mess.*  
*He looks at the books, distraught.*

**Robin** Gracie.  
**Tinker** *(Tosses **Robin** a box of matches.)*  
**Robin** *(Looks at **Tinker**.)*  
**Tinker** *(Looks back at **Robin**.)*  
**Robin** *(Piles up the spoiled books and burns them.)*  
**Tinker** All of them.

**Robin** *burns as many books as he can and watches them go up in flames.*  
**Grace** *enters, vacant and tranquillized with **Graham**.*  
*She watches.*  
**Robin** *smiles nervously.*  
**Robin** Sorry. I was cold.  
**Graham** *leads **Grace** towards the fire. She warms her hands from the heat of the flames.*  
**Grace** Lovely.



**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza otro.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza otro.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza otro.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza otro.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza otro.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le lanza el último bombón.*  
**Robin** *se lo come.*  
**Tinker** *le tira la caja vacía, entonces se da cuenta de que **Robin** se ha hecho pis encima.*  
**Tinker** *Sucio pervertidillo, límpialo.*  
**Robin** *se queda de pie angustiado sobre el charco.*  
**Tinker** *agarra la cabeza de **Robin** y le obliga a inclinarla frotándole la cara contra su propia orina.*  
**Tinker** *Límpialo, nena.*  
**Robin** *mira a su alrededor lleno de pánico.*  
*Intenta usar la caja de bombones vacía para limpiar la orina, pero se desparrama.*  
  
*Rasga algunos de los libros cercanos y absorbe con ellos el pis.*  
*Mira los libros, consternado.*  
**Robin** *Gracie.*  
**Tinker** *(Lanza a **Robin** una caja de cerillas).*  
**Robin** *(Mira a **Tinker**).*  
**Tinker** *(Le devuelve la mirada a **Robin**).*  
**Robin** *(Apila los estropeados y los quema).*  
**Tinker** *Todos.*  
**Robin** *quema todos los libros que puede y ve cómo son pasto de las llamas.*  
**Grace** *entra con **Graham**, ausente y calmada.*  
*Observa.*  
**Robin** *sonríe nerviosamente.*  
**Robin** *Lo siento. Tenía frío.*  
**Graham** *conduce a **Grace** hasta el fuego. Ella se calienta las manos al calor de las llamas.*  
**Grace** *Precioso.*

## Scene Sixteen

*The patch of mud by the perimeter fence.  
Scorching heat.  
The sound of fire.  
Most of the rats are dead.  
The few that remain are running around frantically.*

**Rod**     There's only now.  
          *(He cries.)*

**Carl**     *(Hugs him.)*

**Rod**     That's all there's ever been.

**Carl** *kisses him.*

*He makes love to Rod.*

**Rod**     I will always love you.  
          I will never lie to you.  
          I will never betray you.  
          On my life.

*They both come.*

**Rod** *takes of the ring and puts it in Carl's mouth.*

**Carl** *swallows it. He cries.*

*They hug tightly, then go to sleep wrapped around each other.*

**Tinker** *is watching.*

*He pulls Rod away from Carl.*

**Tinker** You or him, Rod, what's it to be?

**Rod**     Me. Not Carl. Me.

**Tinker** *(Cuts Rod's throat.)*

**Carl**     *(Struggles to get to Rod. He is held.)*

**Rod**     It can't be this.  
          *(He dies.)*

**Tinker** Burn him.

## Scene Seventeen

*The Round Room.*

**Robin, Grace and Graham** *are by the ashes of the fire.*

**Grace** *is still rubbing her hands slowly and holding them up as if it were ablaze.*

**Robin** *retrieves his abacus from the ashes.*

*He holds it up to Grace.*

## Escena dieciséis

*El terreno embarrado junto a la valla del perímetro.  
Calor abrasador.  
Ruido de fuego.  
La mayoría de las ratas están muertas.  
Las pocas que quedan corren frenéticas de un lado para otro.*

**Rod** Solo existe el ahora.  
(Llora).

**Carl** (Lo abraza).

**Rod** Es lo único que ha habido siempre.

**Carl** lo besa.

*Le hace el amor a Rod.*

**Rod** Siempre te amaré.  
Nunca te mentiré.  
Nunca te traicionaré.  
Por mi vida.

*Ambos se corren.*

**Rod** se quita el anillo y lo pone en la boca de **Carl**.

**Carl** se lo traga. Llora.

*Se abrazan fuertemente, luego se quedan dormidos envueltos el uno en el otro.*

**Tinker** está observando.

*Aparta a Rod de Carl.*

**Tinker** Tú o él, Rod, ¿Qué va a ser?

**Rod** Yo. Carl no. Yo.

**Tinker** (Le corta el cuello a Rod).

**Carl** (Lucha por llegar hasta Rod. Es retenido).

**Rod** Esto no puede pasar.  
(Muere).

**Tinker** Quemadlo.

## Escena diecisiete

*La habitación circular.*

**Robin, Grace y Graham** están junto a las cenizas del fuego.

**Grace** todavía se frota las manos lentamente y las sostiene en alto como si ardiera.

**Robin** recupera su ábaco de entre las cenizas.

*Se lo muestra a Grace.*

*She doesn't respond.*

**Robin** Been working on the numbers. Think I've cracked it.

**Grace** *(Doesn't respond.)*

**Robin** Shall I show you?

**Grace** *(Doesn't respond.)*

**Robin** Right, I'll —

Days left. Try that.

*(He counts off the beads on a single row.)*

One. Two. Three. Four. Five. Six. Seven.

*(He stares at the seven beads, then slowly moves one bead on the next row along.)*

One.

*(He counts off the beads on rows three to eight.)*

One. Two. Three. Four. Five. Six. Seven. Eight. Nine. Ten. Eleven. Twelve. Thirteen. Fourteen. Fifteen. Sixteen. Seventeen. Eighteen. Nineteen. Twenty. Twenty-one. Twenty-two. Twenty-three. Twenty-four. Twenty-five. Twenty-six. Twenty-seven. Twenty-eight. Twenty-nine. Thirty. Thirty-one. Thirty-two. Thirty-three. Thirty-four. Thirty-five. Thirty-six. Thirty-seven. Thirty-eight. Thirty-nine. Forty. Forty-one. Forty-two. Forty-three. Forty-four. Forty-five. Forty-six. Forty-seven. Forty-eight. Forty-nine. Fifty. Fifty-one. Fifty-two.

*(He stares at the beads.)*

Fifty-two sevens.

*(He slowly moves one bead on the next row along.)*

One.

*(He counts off the beads on the last three rows.)*

One. Two. Three. Four. Five. Six. Seven. Eight. Nine. Ten. Eleven. Twelve. Thirteen. Fourteen. Fifteen. Sixteen. Seventeen. Eighteen. Nineteen. Twenty. Twenty-one. Twenty-two. Twenty-three. Twenty-four. Twenty-five. Twenty-six. Twenty-seven. Twenty-eight. Twenty-nine. Thirty.

Thirty fifty-two sevens.

*(He looks at Grace.)*

Thirty fifty-two sevens.

Gracie?

**Grace** *(Doesn't respond.)*

**Robin** *takes off his tights (Grace's) and makes a noose.*

*He gets a chair and stands on it.*

*He attaches the noose to the ceiling and puts his head through.*

*Ella no reacciona.*

**Robin** He estado trabajando con los números. Creo que ya lo tengo.

**Grace** *(No reacciona).*

**Robin** ¿Te lo enseño?

**Grace** *(No reacciona).*

**Robin** Está bien, yo —

Días que faltan. Probaré eso.

*(Enumera las cuentas de una única fila).*

Uno. Dos. Tres. Cuatro. Cinco. Seis. Siete.

*(Mira fijamente las cuentas, luego despacito desliza una cuenta por la siguiente fila).*

Uno.

*(Enumera las cuentas de las filas tres a la ocho).*

Uno. Dos. Tres. Cuatro. Cinco. Seis. Siete. Ocho. Nueve Diez. Once. Doce.

Trece. Catorce. Quince. Dieciséis. Diecisiete. Dieciocho. Diecinueve. Veinte.

Veintiuno. Veintidós. Veintitrés. Veinticuatro. Veinticinco. Veintiséis.

Veintisiete. Veintiocho. Veintinueve. Treinta. Treinta y uno. Treinta y dos.

Treinta y tres. Treinta y cuatro. Treinta y cinco. Treinta y seis. Treinta y siete.

Treinta y ocho. Treinta y nueve. Cuarenta. Cuarenta y uno. Cuarenta y dos.

Cuarenta y tres. Cuarenta y cuatro. Cuarenta y cinco. Cuarenta y seis. Cuarenta

y siete. Cuarenta y ocho. Cuarenta y nueve. Cincuenta. Cincuenta y uno.

Cincuenta y dos.

*(Mira las cuentas fijamente.)*

Cincuenta y dos grupos de siete<sup>2</sup>.

*(Desliza lentamente una cuenta a lo largo de la siguiente fila).*

Uno.

*(Enumera las cuentas de las tres últimas filas).*

Uno. Dos. Tres. Cuatro. Cinco. Seis. Siete. Ocho. Nueve. Diez. Once. Doce.

Trece. Catorce. Quince. Dieciséis. Diecisiete. Dieciocho. Diecinueve. Veinte.

Veintiuno. Veintidós. Veintitrés. Veinticuatro. Veinticinco. Veintiséis.

Veintisiete. Veintiocho. Veintinueve. Treinta.

Treinta cincuenta y dos grupos de siete.

*(Mira a **Grace**).*

Treinta cincuenta y dos grupos de siete.

¿Gracie?

**Grace** *(No reacciona).*

**Robin** *se quita las medias (las de **Grace**) y hace un nudo corredizo.*

*Coge una silla y se pone de pie sobre ella.*

*Sujeta el nudo al techo e introduce la cabeza dentro.*

---

<sup>2</sup> Robin trata de contar las semanas que le quedan en la institución.

*He stands in silence for a few moments.*

**Robin** Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Please, Miss.

*The chair is pulled from under **Robin**.*

*He struggles.*

***Tinker** is watching.*

**Graham** He's dying, Grace.

**Grace** (*Doesn't respond.*)

**Graham** looks at **Robin**.

**Robin** looks at **Graham** — *he sees him.*

*Still choking **Robin** holds out a hand to **Graham**.*

**Graham** takes it.

*Then wraps his arms around **Robin** legs and pulls.*

**Robin** dies.

**Graham** sits under **Robin**'s swinging feet.

**Tinker** goes to **Grace** and takes her hand.

**Tinker** Say good night to the folks, Gracie.

*He leads her off.*

**Graham** sits motionless under **Robin**'s swinging body.

## Scene Eighteen

*The White Room.*

**Grace** lies unconscious on a bed.

*She is naked apart from a tight strapping around her groin and chest, and blood where her breast should be.*

**Carl** lies unconscious next to her. *He is naked apart from a bloodied bandage strapped around his groin.*

**Tinker** stands between them.

**Tinker** undoes **Grace**'s bandage and looks at her groin.

**Grace** stirs.

**Grace** F — F —

**Tinker** What you wanted, I hope you —

**Grace** F — F — F —

*Permanece en silencio unos minutos.*

**Robin** Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Grace.

Por favor, señorita.

*La silla bajo **Robin** es retirada.*

*Se resiste.*

**Tinker** *está observando.*

**Graham** Se está muriendo, Grace.

**Grace** *(No reacciona).*

**Graham** *mira a Robin.*

**Robin** *mira a Graham — lo ve.*

*Todavía ahogándose **Robin** extiende una mano hacia **Graham**.*

**Graham** *la coge.*

*Luego abraza las piernas de **Robin** y tira.*

**Robin** *muere.*

**Graham** *se sienta bajo los oscilantes pies de **Robin**.*

**Tinker** *va hacia **Grace** y la toma de la mano.*

**Tinker** Da las buenas noches a todos, Gracie.

*La conduce fuera.*

**Graham** *permanece sentado inmóvil bajo el cuerpo oscilante de **Robin**.*

## **Escena dieciocho**

*La habitación blanca.*

**Grace** *yace inconsciente en una cama.*

*Está desnuda salvo por un apretado vendaje alrededor de ingles y torso y por la sangre en el lugar donde deberían estar sus pechos.*

**Carl** *yace inconsciente junto a ella. Está desnudo salvo por un vendaje ensangrentado alrededor de la ingle.*

**Tinker** *está de pie entre los dos.*

**Tinker** *quita el vendaje de **Grace** y mira su ingle.*

**Grace** *se revuelve.*

**Grace** M — M —

**Tinker** Lo que tú querías, espero que te —

**Grace** M — M — M —

**Tinker** *helps Grace up and leads her to the mirror.*

**Graham** *enters.*

**Grace** *focuses on the mirror.*

*She opens her mouth.*

**Graham** It's over.

**Tinker** Nice-looking lad.  
Like your brother.  
I hope you —  
What you wanted.

**Grace** *(Touches her stitched-on genitals.)*  
F — F —

**Tinker** Do you like it?

**Grace** F —

**Tinker** You'll get used to him. Can't call you Grace any more. Call you ... Graham.  
I'll call you Graham.  
*(He begins to leave.)*

**Graham** Tinker.

**Tinker** *(Turns and look at Grace.)*

**Grace**

**Graham**} Felt it.

**Tinker** I'm sorry. I'm not really a doctor.  
*(He kisses Grace very gently.)*

**Tinker**

**Graham**} Goodbye, Grace.

**Tinker and Graham** *both turn away.*  
*They leave.*

**Grace** *stares at the mirror.*

**Carl** *sits up in bed and opens his mouth.*

*He looks at Grace. She looks at him.*

**Carl** *lets out a silent scream.*

## Scene Nineteen

*The Black Room.*

**Tinker** *enters and sits.*

*He feeds the viewing mechanism.*

*The flap opens.*

*The Woman is dancing.*

*She stops and sits.*



**Tinker** *ayuda a Grace a levantarse y la lleva al espejo.*

**Graham** *entra.*

**Grace** *se concentra en el espejo.*

*Abre la boca.*

**Graham** Se ha acabado.

**Tinker** Un chico guapo.  
Como tu hermano.  
Espero que te —  
Lo que querías.

**Grace** *(Se toca los genitales cosidos).*

M — M —

**Tinker** ¿Te gusta?

**Grace** M —

**Tinker** Te acostumbrarás a él. Ya no puedo llamarte Grace. Te llamaré...Graham. Te llamaré Graham.

*(Hace intención de marcharse).*

**Graham** Tinker.

**Tinker** *(Se vuelve y mira a Grace).*

**Grace**

**Graham** } Me ha dolido.

**Tinker** Lo siento. En realidad no soy médico.  
*(Besa a Grace muy suavemente).*

**Tinker**

**Graham** } Adiós, Grace.

**Tinker** y **Graham** *se dan la vuelta.*

*Se marchan.*

**Grace** *mira fijamente al espejo.*

**Carl** *se sienta en la cama y abre la boca.*

*Mira a Grace. Ella lo mira a él.*

**Carl** *deja escapar un grito silencioso.*

## Escena diecinueve

*La habitación negra.*

**Tinker** *entra y se sienta.*

*Echa una moneda al mecanismo visor.*

*Se abre el panel.*

*La Mujer* **está bailando.**

*Deja de bailar y se sienta.*

**Woman** Hello, Tinker.

**Tinker** Hello, my love.

**Woman** How are you?

**Tinker** She's gone.

**Woman** Who?

*A long silence.*

**Woman** Can I kiss you?

**Tinker** *(Smiles.)*

*The Woman opens the partition and comes through to Tinker's side.*

*She kisses him.*

*He hesitates.*

*She kisses him again.*

*He kisses her.*

*He looks down at the floor.*

**Tinker** I'm confused.

**Woman** I know.

**Tinker** I think I — Misunderstood.

**Woman** I know. You're beautiful.

**Tinker** Grace, she —

**Woman** I know. I love you.

*They look at each other.*

*She kisses him.*

*He responds.*

*She takes off her top.*

*He looks at her breasts.*

*He takes her right breast into his mouth.*

**Woman** I think about you when I...

*And wish it was you when I...*

**Tinker** *(Withdraws and looks at her.)*

*Most glorious fucking breasts I ever met.*

**Woman** Make love to me, Tinker.

**Tinker** Are you sure?

**Woman** Make love to me.

*They both undress, watching each other.*

*They stand naked and look at each other's bodies.*

*They slowly embrace.*

*They begin to make love very slowly.*

**Woman** *(Cries.)*

**Tinker** *(Stops.)* You all right? We can —

**Woman** No, no I —

**Tinker** Does it hurt do you want me to stop?

*He begins to withdraw — she holds on to him.*

**Mujer** Hola, Tinker.

**Tinker** Hola, mi amor.

**Mujer** ¿Cómo estás?

**Tinker** Se ha ido.

**Mujer** ¿Quién?

*Largo silencio.*

**Mujer** ¿Puedo darte un beso?

**Tinker** (Sonríe).

*La Mujer abre el tabique divisorio y cruza al lado de Tinker.*

*Lo besa.*

*Él duda.*

*Lo besa otra vez.*

*Él la besa.*

*Él mira al suelo.*

**Tinker** Estoy hecho un lío.

**Mujer** Lo sé.

**Tinker** Creo que — Malinterpreté.

**Mujer** Lo sé. Eres guapo.

**Tinker** Grace, ella —

**Mujer** Lo sé. Te quiero.

*Se miran el uno al otro.*

*Ella lo besa.*

*Él la corresponde.*

*Ella se quita la camiseta.*

*Él mira sus pechos.*

*Se mete su pecho derecho en la boca.*

**Mujer** Pienso en ti cuando...

*Deseo que seas tú cuando...*

**Tinker** (Se aparta y la mira).

*Son los pechos más acojonantes que me he encontrado en la vida.*

**Mujer** Hazme el amor Tinker.

**Tinker** ¿Estás segura?

**Mujer** Hazme el amor.

*Se desvisten, mirándose el uno al otro.*

*Se quedan de pie desnudos, mirando el cuerpo del otro.*

*Se abrazan lentamente.*

*Empiezan a hacer el amor muy despacio.*

**Mujer** (Llora).

**Tinker** (Para). ¿Estás bien? Podemos —

**Mujer** No, no yo —

**Tinker** ¿Te duele? ¿Quieres que pare?

*Empieza a retirarse — ella se abraza a él.*

**Woman** Stay there. Stay there.

I love you.

*They begin to make love again, very gently.*

**Tinker** *begins to cry.*

*The Woman licks away his tears.*

**Woman** I love your cock, Tinker.

I love your cock inside me, Tinker.

Fuck me, Tinker.

Harder, harder, harder.

Come inside me.

I love you, Tinker .

**Tinker** *(Comes.)*

Sorry.

**Woman** No.

**Tinker** I couldn't —

**Woman** I know.

**Tinker** Fuck me fuck me fuck me I love you I love you I love you why have you come?

**Woman** *(Laughs.)* I know. My fault.

**Tinker** No, I —

**Woman** It's all right.

I love you.

Plenty of time.

*They hold each other, him inside her, not moving.*

**Woman** Are you here?

**Tinker** Yes.

**Woman** Now.

**Tinker** Yes.

**Woman** With me.

**Tinker** Yes.

*Pause.*

**Tinker** What's your name?

**Woman** Grace.

**Tinker** No, I meant —

**Woman** I know. It's Grace.

**Tinker** *(Smiles.)*

I love you, Grace.

**Mujer** Quédate ahí. Quédate ahí.  
Te quiero.

*Empiezan a hacer el amor de nuevo, muy suavemente.*

**Tinker** empieza a llorar.

*La Mujer lame sus lágrimas.*

**Mujer** Me encanta tu polla, Tinker.  
Me encanta tu polla dentro de mí, Tinker.  
Fóllame, Tinker.  
Más fuerte, más fuerte, más fuerte.  
Córrete dentro de mí.  
Te quiero, Tinker.

**Tinker** *(Se corre).*  
Lo siento.

**Mujer** No.

**Tinker** No he podido —

**Mujer** Lo sé.

**Tinker** Fóllame fóllame fóllame te quiero te quiero te quiero ¿por qué te has corrido?

**Mujer** *(Se ríe).* Lo sé. Culpa mía.

**Tinker** No, yo —

**Mujer** No pasa nada.  
Te quiero.  
Tenemos tiempo de sobra.

*Se abrazan, él dentro de ella, sin moverse.*

**Mujer** ¿Estás aquí?

**Tinker** Sí.

**Mujer** Ahora.

**Tinker** Sí.

**Mujer** Conmigo.

**Tinker** Sí.

*Pausa.*

**Tinker** ¿Cómo te llamas?

**Mujer** Grace.

**Tinker** No, me refiero a tu —

**Mujer** Lo sé. Es Grace.

**Tinker** *(Sonríe).*  
Te quiero, Grace.

## Scene Twenty

*The patch of mud by the perimeter fence.*

*It is raining.*

**Carl and Grace** sit next to each other.

**Grace** now looks and sounds exactly like **Graham**. She is wearing his clothes.

**Carl** wears **Robin**'s clothes, that is, **Grace**'s (women's) clothes.

There are two rats, one chewing at **Grace/Graham**'s wounds, the other at **Carl**'s.

**Grace/Graham** Body perfect.

Chain-smoked all day but danced like a dream you'd never know.

Have they done it yet?

Died.

Burnt.

Lump of charred meat stripped of its clothes.

Back to life.

Why don't you ever say anything?

Loved.

Me.

Hear a voice or catch a smile turning from the mirror. You bastard  
how dare you leave me like this.

Felt it.

Here. Inside. Here.

And when I don't feel it, it's pointless.

Think about getting up it's pointless.

Think about eating it's pointless.

## Escena veinte

*El terreno embarrado junto a la valla del perímetro.*

*Llueve.*

**Carl y Grace** *están sentados el uno junto al otro.*

*Físicamente, **Grace** es y suena ahora exactamente igual que **Graham**. Lleva puesta su ropa.*

**Carl** *lleva puesta la ropa de **Robin**, es decir, la ropa de mujer de **Grace**.*

*Hay dos ratas, una mordisqueando las heridas de **Grace/Graham**, la otra las de **Carl**.*

**Grace/Graham** El cuerpo perfecto.

Fumaba todo el día sin parar pero bailaba a las mil maravillas, como no podrías imaginar.

¿Lo han hecho ya?

Murió.

Le incineraron.

Trozo de carne chamuscado despojado de su ropa.

De vuelta a la vida.

¿Por qué nunca dices nada?

Me.

Quería.

Oigo una voz o veo una sonrisa en el espejo. Tú hijo de puta cómo te atreves a dejarme así.

Lo sentía.

Aquí. Dentro. Aquí.

Y cuando no lo siento, es inútil.

Pensar en levantarse es inútil.

Pensar en comer es inútil.

Think about dressing it's pointless.  
Think about speaking it's pointless.  
Think about dying only it's totally fucking pointless.

Here now.  
Safe on the other side and here.

Graham.  
*(A long silence.)*

Always be here.  
Thank you, Doctor.

**Grace/Graham** *looks at Carl.*

**Carl** *is crying.*

**Grace/Graham** Help me.

**Carl** *reaches out his arm.*

**Grace/Graham** *holds his slump.*

*They stare at the sky, Carl crying.*

*It stops raining.*

*The sun comes out.*

**Grace/Graham** *smiles.*

*The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening.*

*Blackout.*



Pensar en vestirse es inútil.  
Pensar en hablar es inútil.  
Pensar en morir es completamente inútil, joder.

Aquí ahora.  
A salvo aquí y al otro lado.

Graham.  
*(Largo silencio).*

Siempre estará aquí.  
Gracias, doctor.

**Grace/Graham** *mira a Carl.*

**Carl** *está llorando.*

**Grace/Graham** *Ayúdame.*

**Carl** *alarga su brazo.*

**Grace/Graham** *agarra su muñón.*

*Miran fijamente al cielo, Carl llorando.*

*Deja de llover.*

*Sale el sol.*

**Grace/Graham** *sonríe.*

*El sol se vuelve cada vez más brillante, el chillido de las ratas cada vez más fuerte,  
hasta que la luz es cegadora y el ruido ensordecedor.*

*Oscuro.*







El tercer trabajo de Sarah Kane culmina la primera etapa creativa de la autora en la que, pese a la experimentación, las piezas se mantenían todavía dentro del marco de la convención. Aunque en *Cleansed*, como en sus trabajos anteriores, los personajes, el espacio o la línea narrativa son aún distinguibles, el carácter metafórico que presenta la obra abre un hueco con la realidad que inicia el camino a la abstracción de los últimos trabajos de la autora.

---

### *Cleansed*

*Cleansed* llegaba a los escenarios londinenses en abril de 1998. Desde el controvertido estreno de *Blasted* habían pasado tres años y en este lapso de tiempo Sarah Kane había presentado *Phaedra's Love*, había realizado su cortometraje *Skin* y dirigido *Woyzeck*. Sin embargo, en las mentes de todos seguía fresca la reacción ante *Blasted*, de modo que muchos recibieron *Cleansed* como una mera continuación de esta. Parece ser que la propia Sarah Kane había establecido una conexión entre ambas obras al afirmar que formaban parte de una trilogía que en el futuro incluiría una tercera obra sobre la devastación nuclear. La idea de la trilogía, que mantendría unos lazos más temáticos que formales y exploraría la esperanza, la fe y el amor en tiempos de guerra (Sierz, 2001), sería, con el tiempo, abandonada por la autora que prefirió centrar su atención en la experimentación de nuevas vías dramáticas.

Aunque la génesis de la obra se remonta al tiempo anterior al estreno de *Blasted*, completar el ambicioso proyecto de *Cleansed* supuso un proceso complejo que llevó a la autora tres años y medio con largos lapsos intermedios. En su afán de experimentar y poner a prueba los métodos de representación, Sarah Kane se había propuesto distanciarse del *realismo* con un texto metafórico despojado de línea narrativa y en el que la fuerza recayera en la poética de las imágenes y los diálogos cercenados hasta lo esencial. Con este proyecto, Sarah Kane buscaba lograr una especie de teatro en crudo que únicamente cobrara sentido en la representación, razón por la que *Cleansed* aparece más influenciada por la *performance* y la instalación artística que otras de las obras de la autora.

Teatralmente, *Cleansed* supuso todo un reto. La tercera obra de Sarah Kane forzaba, no solo los límites de la escritura, sino también de la representación con acotaciones *imposibles* que demandaban de los directores una respuesta poética y expresionista. “With *Cleansed*, Kane wrote a play which demanded that its staging be as poetic as its writing” (Greig, 2001). Pese a lo arriesgado de la propuesta, el *Royal Court* mostró, no obstante, una gran fe en el proyecto y la programó para su mayor espacio, el *Duke of York*, e hizo de *Cleansed* la producción más ambiciosa de su historia. La escenografía para este montaje, diseñada por Jeremy Herbert, y los efectos teatrales que incluían complejos diseños hidráulicos convirtieron el montaje en el más caro realizado hasta el momento en el *Royal Court*.

Este nuevo esfuerzo creativo de Sarah Kane no fue, sin embargo, apreciado por la crítica. Mientras que, en Europa, el trabajo de la autora había despertado un enorme interés y se reclamaron, incluso, muestras del guión antes de su estreno, en Inglaterra, solo unos pocos valoraron el arriesgado trabajo de la dramaturga y descubrieron en *Cleansed* vestigios de H. Barker, E. Bond o H. Pinter. Hubo, incluso, un sector de la crítica que intentó frenar su estreno por entender que el nombre del protagonista, *Tinker*, correspondía deliberadamente al de uno de los críticos que había liderado el ataque contra *Blasted*. A pesar de que la interpretación de los actores y el diseño escenográfico de la obra recibieron algunas alabanzas, Sarah Kane fue duramente criticada a nivel profesional y, muy especialmente, atacada de manera personal con claras alusiones a una posible enfermedad mental. Algunas de las críticas elevaban afirmaciones tales como:

*I would hate to live in her head.*

*(Nightingale, 1998).*

*You feel her work owes much more to clinical depression than it does to real artistic vision.*

*(Spencer, 1998).*

La fase de escritura de *Cleansed* ciertamente coincidió con un momento personal difícil de la autora, sin embargo, como la propia obra demuestra, dentro de ese

tiempo lleno de desesperanza siempre hubo en la autora una fe absoluta en el poder del amor.

---

*I really don't invent that much*

El tercer trabajo de Sarah Kane manifiesta la influencia de numerosas obras literarias y religiosas, de expresiones culturales e, incluso, de pedazos de realidad del siglo XX. Como se podrá apreciar en esta sección, dicho influjo se percibe en la construcción de la obra y de sus personajes, en su espacio escénico, en el uso de la imagen violenta o en la elección temática de *Cleansed*.

Los textos de Sarah Kane presentan referencias obvias a grandes maestros de la tradición cuyo trabajo conocía ampliamente la autora por su extraordinaria formación literaria. En la génesis de la obra que ocupa este estudio, tuvieron un gran peso textos cuya influencia se irá desgranando a continuación y entre los que se incluyen: *Spöksonaten* de August Strindberg (1907), *1984* de George Orwell (1949), *Titus Andronicus* y *Twelfth Night* de William Shakespeare, *Der Prozeß* de Franz Kafka (1925) y *Woyzeck* de Georg Büchner (1879).

Temáticamente, *Cleansed* germinó de las impactantes afirmaciones que Roland Barthes hizo sobre la experiencia del amor: “being in love is like being in Auschwitz” (Barthes, 1997). Reflexiones que motivaron a Sarah Kane a escribir sobre la gran capacidad destructiva y deshumanizadora de los sentimientos extremos (Ravenhill, 2006). Otros aspectos relacionados con facetas del amor como su supervivencia bajo circunstancias límite o la distorsión que este provoca en la identidad pueden también rastrearse desde la obra a *1984* o *Twelfth Night*.

En la confección de los personajes de *Cleansed*, ejercieron su influencia un número de fuentes varias. En el caso de *Tinker*, las referencias apuntan a una amalgama de personajes de ficción como *Jacob Hummel* de *Spöksonaten*, *Mephistopheles* de *Fausto* o *Woyzeck* combinados con figuras históricas como el Dr. Mengele, médico nazi conocido por sus atroces experimentos. El personaje de *Grace* provenía, en cambio, directamente de *Twelfth Night*, una obra que exploraba la confusión de identidades a

través de la historia de una joven que, tras creer haber perdido a su hermano gemelo, se vestía como él para seguir teniéndolo consigo. “I my brother...for him I imitate”<sup>1</sup>. De un modo semejante al del personaje de *Viola* en *Twelfth Night*, en *Cleansed*, *Grace* se niega a aceptar la muerte de su hermano *Graham* y opta, como su referente, por vestir sus ropas, imitar sus movimientos o su voz. El carácter incestuoso de su relación no proviene, en cambio, de dicha comedia, sino que remite a la obra de John Ford *Tis Pity She's a Whore* (1633).

El personaje de *Robin* se vio inspirado, según la propia Sarah Kane explicó, por un incidente ocurrido en Roben Island durante la estancia de Nelson Mandela en prisión. Al parecer, un joven preso al que sus compañeros acababan de enseñar a contar descubrió cuántos días le quedaban por cumplir en prisión y, al tomar conciencia de ello, se suicidó. Pese a las declaraciones de la autora al respecto, *Graham* Saunders asegura que dicha historia todavía no se ha podido demostrar (Saunders, 2002).

Más allá de las influencias temáticas y de caracterización de la obra, *Cleansed* refleja varios estímulos externos en su estructura y tratamiento espacio-temporal. Estructuralmente, *Cleansed* debe mucho al *Teatro Expresionista*, al *Stationen Drama* y, en concreto, a la obra de Georg Büchner; esto último probablemente debido al hecho de que, simultáneamente a la escritura de *Cleansed*, Sarah Kane se hallaba embarcada en la dirección de *Woyzeck*. Su contacto con la obra parece haber influido, particularmente, en la estructura episódica de *Cleansed* y en el modo en que cada escena, al tiempo que constituye una unidad, contribuye a la significación del conjunto.

La tercera obra de Sarah Kane se compone de veinte escenas que la dramaturga escribió de manera desordenada siguiendo las relaciones entre los personajes y distribuyéndolas después de manera que quedara al espectador la tarea de dar sentido a los huecos que deliberadamente surgen en la obra. De igual modo que todo montaje o lectura de *Woyzeck* exige la reordenación del material, *Cleansed* exige al espectador el esfuerzo de dar coherencia a lo presentado. Para crear ese efecto, en la mente de la autora se encontraba presente, también, el trabajo Franz Kafka en su obra *Der Prozeß*

---

<sup>1</sup> “**Viola:** He named Sebastian: I my brother know/Yet living in my glass; even such and so/In favour was my brother, and he went/Still in this fashion, colour, ornament,/For him I imitate: O, if it prove,/Tempests are kind and salt waves fresh in love” (*Twelfth Night* III, 4. 376-80).



que, como dijo la autora en una entrevista concedida a Nils Tabert, es uno de esos libros “where nothing is specified, but somehow you get it” (Tabert, 1998).

La inespecificación temporal y la confusa polivalencia espacial de *Cleansed* contribuyen a dicho efecto y propician en la obra un clima fantasmagórico y onírico cuyo objeto es lograr que las escenas den la sensación de ser como globos que, sin dejar de estar amarrados al suelo, flotan en el aire (Saunders, 2002). Este espacio, a veces fantasmal, de *Cleansed* debe mucho a la obra de A. Strindberg *Spöksonaten* cuya acción se desarrollaba en una casa en la que las habitaciones se habían convertido en salas de castigo o purgatorios en los que penaban seres a medio camino entre el pasado y el futuro, la realidad y la imaginación. La acción de la obra de A. Strindberg avanzaba a medida que *Jacob Hummel* iba guiando al protagonista de la obra por las estancias de ese infierno que se define como “this madhouse, that prison, this charnel house, the earth” (Strindberg 1998). El aprendizaje final que el protagonista extraía del recorrido era que todo en esta vida se reduce a un nido de traición y enfermedad, un infierno en el que el ser humano ha de sufrir si quiere encontrar la salvación. Un trasfondo que puede apreciarse, en parte también, bajo las líneas de *Cleansed*.

En el mundo físico de la obra, todavía cabe señalar una influencia más. Tanto la institución represora recreada en *Cleansed*, como la labor ejecutada por *Tinker* en esta, recuerdan especialmente el mundo de *1984* de George Orwell donde el *Ministerio del amor* monitorizaba y reprimía la disidencia mediante una tortura consistente en enfrentar a los personajes a sus mayores terrores hasta despertar en ellos el amor por el *Gran Hermano* y el *Partido*. El espacio de *Cleansed* presenta reminiscencias del edificio sin ventanas y rodeado de alambradas en el que el protagonista de *1984*, *Winston*, era torturado y enfrentado a unas ratas, su mayor pavor. El espacio embarrado junto a la valla de la universidad de *Cleansed* recoge incluso esa imagen de las ratas que, a medida que avanza la obra, chillan más.

Tanto *1984*, como *Cleansed*, comparten la exploración de las reacciones del amor bajo fuerzas represoras y los efectos de la traición. Cuando en *1984* las ratas se encuentran a punto de devorar la cara de *Winston*, este no puede evitar traicionar a su amada y gritar: “Do it to Julia!”. En *Cleansed*, *Carl* terminaba también, a su vez, por pedir que quien sufriera su castigo fuera *Rod*:

**Carl** *Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me*  
*ROD NOT ME ROD NOT ME*<sup>1</sup>.

Uno de los aspectos más representativos de *Cleansed* es su gran impacto visual. La violencia gráfica de la obra recoge el testigo de numerosas influencias, entre las que podemos señalar, la obra de William Shakespeare, el arte contemporáneo y la propia realidad del siglo XX. Alguno de los episodios más sangrientos de la obra, que de hecho puede considerarse la pieza más *jacobina* de Sarah Kane, recuerda escenas de la obra de W. Shakespeare. En especial, la mutilación de *Carl* parece inspirada por varios momentos de *Titus Andronicus*. El primero, cuando *Lavinia* sufría la mutilación de la lengua y las manos para evitar que delatara a sus violadores y el segundo, cuando otra de las víctimas denunciaba a los criminales escribiendo sus nombres en el barro con una pajita que sostenía con la boca. Ambos episodios parecen tener eco en la mutilación de la lengua y las extremidades de *Carl* o en el modo en que este conseguía, a pesar de ello, expresar su amor escribiendo en el barro. Para desgracia de *Carl*, en *Cleansed*, el castigo no terminaría ahí, todavía habría de sufrir la castración y la pérdida de *Rod*.

Muchas de estas torturas presentes en *Cleansed* traen inevitablemente a nuestra mente también atrocidades cometidas en guerras y campos de concentración, así como algunos de los más siniestros experimentos Nazis. Referencias que, desgraciadamente, no pertenecen a la ficción. El castigo al traidor recuerda, igualmente, las imágenes violentas que abundan en la *Biblia*. En ella, aparecen repetidamente castigos que se asemejan a los presentes en *Cleansed*. Incluso el calvario de *Carl*, con sus cinco heridas, presenta, según A. Singer, semejanzas con el experimentado por Jesucristo (Singer, 2004). De hecho, el texto de *Cleansed* hace alusión a la crucifixión. “You'd have watched them crucify me”<sup>2</sup>.

Sarah Kane había sido muy religiosa hasta la juventud y su formación en las *Sagradas Escrituras* se refleja en sus obras, especialmente en sus últimos trabajos más profusos en el uso de la simbología religiosa y la presencia de citas bíblicas. Ahora bien, la *Biblia* no solo incide en la presencia de imágenes violentas en *Cleansed*, la idea de la purificación, tan unida a la obra, o la aparición de un nombre simbólico como el de *Grace*, otorgan una calidad cuasi religiosa a *Cleansed*.

En su tratamiento visual, *Cleansed* es, además, “the product of an ongoing conversation with live art” (Sierz, 2001). El trabajo de Sarah Kane, así como el de sus contemporáneos del teatro *in-yer-face* de los 90 comparte con el movimiento de *Young British Artists* -T. Emin, D.Hirst o S. Lucas- el uso de provocadoras imágenes relacionadas con el sexo, la muerte, la violencia o la putrefacción. La inevitabilidad de la muerte pese a los intentos del hombre por trascenderla está en la base de la obra de D. Hirst, como lo está en la de Sarah Kane. T. Emin comparte, igualmente, con la autora la preocupación por los efectos destructivos del deseo y explora el desmembramiento que genera la falta. Es más, como bien observa S. Pringle, algunas líneas de *Cleansed* como “love me or kill me” podrían fácilmente ser el título de uno de los neones de la artista (Pringle, 2012).

En lo que respecta a las influencias que se pueden rastrear en *Cleansed*, todavía cabe señalar un aspecto más, pues, además de las fuentes anteriormente citadas, el propio texto de *Cleansed* alude a otras obras literarias y referencias culturales. Algunas de las citas presentes en *Cleansed* pertenecen a referentes teatrales. Este es el caso de una de las frases de la obra que mejor resume la convivencia de los extremos en *Cleansed*, “love me or kill me”, que fue extraída de *Tis Pity She's a Whore* de John Ford (1633), una obra que, significativamente, también trataba de la relación incestuosa entre dos hermanos:

*Do not betray me to your mirth or hate/ Love me, or kill me, brother...*  
*Do not betray me to your mirth or hate/ Love me, or kill me, sister<sup>2</sup>.*

En *Cleansed* no solo es posible hallar referencias literarias, la obra también se hace eco de elementos de la cultura próximos al mundo de la autora como las letras de canciones como *You Are My Sunshine* de Jim Davis y Charles Mitchell o *Things We Said Today* de John Lennon y Paul McCartney que encontramos en el texto. Esta intertextualidad presente en *Cleansed* es, en realidad, una característica definitoria del teatro de Sarah Kane que se fue agudizando conforme avanzó su trayectoria. De hecho,

---

<sup>2</sup> *Tis Pity She's a Whore* (1.2.252).

la propia voz de *4.48 Psychosis* se autoproclamaba “cleptómana literaria” en su última obra<sup>3</sup> y, en una de sus entrevistas, la misma Sarah Kane afirmó: “I really don’t invent that much” (Rebellato, 1998).

La obra de Sarah Kane refiere, finalmente, a sus propios textos convirtiéndose en un claro ejemplo de intratextualidad. Así, el “lovely” de *Grace* o su “No one would marry me”<sup>4</sup> recuerdan las palabras de *Cate*<sup>5</sup> y crean pequeños guiños a su trabajo que terminan por entrelazar toda su obra. La repetición de líneas que van pasando de boca en boca dentro de *Cleansed* como “I’m not responsible”<sup>6</sup> o “it’s not right”<sup>7</sup> hace que se conviertan en una especie de *leit motivs* que contribuyen igualmente en la obra a esa sensación de cohesión.

---

*I wanted to be small*

Como se ha ido reflejando en el estudio crítico de las anteriores piezas de Sarah Kane, su obra constituye una aproximación formal al sentido que tiene mucho que ver con irse despojando de todo lo superfluo. Esta tercera obra de la autora en la que, a pesar de la búsqueda experimental, todavía puede reconocerse un espacio -aunque onírico- unos personajes y una cierta narrativa, marca el final de una primera etapa en su obra antes de embarcarse en un mundo mucho más mínimo y poético.

El lenguaje acompaña en la obra de Sarah Kane ese camino hacia lo esencial en su teatro:

*I wanted to strip everything down. I wanted it to be small- when I say small I mean minimal and poetic, and I didn’t want to waste any words.*

*(Rebellato, 1998).*

Esta economía del lenguaje se manifiesta, especialmente, en los intercambios entre los personajes. En pos de la autenticidad, los diálogos de la obra aparecen recortados o truncados y, a menudo, carentes de formas exclusivamente funcionales. Estas intervenciones reducidas de *Cleansed*, con frecuencia consistentes en una única

línea o incluso palabra, generan una cadencia rítmica característica de las obras de la autora que convierte sus textos en una especie de verso libre disfrazado de un inteligente y casi pinteriano realismo lingüístico (Innes, 2002).

De igual modo que el espacio y la imagen en la obra, el lenguaje en *Cleansed* funciona, además, en un plano metafórico al servicio del sentido de la obra. Como James Macdonald señala, las palabras en *Cleansed* serían literales solo en un tercio de la obra (Saunders, 2002). El espectador debe, por tanto, confiar en la imagen para completar el significado lingüístico de la obra.

En su exteriorización del contenido, el lenguaje de *Cleansed* muestra su propia incapacidad para comunicar los sentimientos extremos. Así la mutilación de *Carl* refleja su impotencia para expresar su amor por *Rod*; su grito silencioso, la incapacidad para transmitir el horror que experimenta. El dolor destruye el lenguaje y vuelve a un estado anterior a él; el del grito, el gruñido, incluso el silencio. La palabra, por tanto, desaparece de escena ante las vivencias extremas. Tras su paliza y violación, Grace no responde. Las palabras, el lenguaje llega incluso a desligarse de la corporalidad, a estar descorporeizadas, flotando al otro lado de un arma. Estas voces despojadas de su cuerpo suponen la transición a los personajes-voz de la última etapa de la autora donde el personaje queda reducido a su voz, que es, en realidad, donde se expresa el alma .

---

*To the deepest*

Desde sus primeros trabajos, el teatro de Sarah Kane tuvo una clara voluntad experiencial. Su deseo era dejar en el espectador un poso que pudiera trascender la propia representación y encender la chispa de la transformación. La imagen, como veremos en este apartado, será la herramienta que disparará la vivencia experiencial impidiendo al espectador evadirse de las sensaciones o protegerse de la emoción.

Frente a la última etapa de la trayectoria de la autora, más íntima y mental, en la que el lenguaje se vuelve protagonista, la primera fase creativa de la autora, profusa en imágenes violentas y gráficas, constituye un teatro mayoritariamente visual. En el caso

de *Cleansed*, que constituye el trabajo más metafórico de la autora, la imagen es, precisamente, la encargada de completar el sentido de la obra.

La imagen en *Cleansed* es, principalmente, una imagen violenta. De hecho, el catálogo de atrocidades representadas en el tercer trabajo de Sarah Kane supera, incluso, las presentes en *Blasted*. Si esta había sido calificada como "a feast of filth" por sus escenas de canibalismo, succiones oculares, sadomasoquismo o violaciones, *Cleansed* rebasa esos límites ya desde el primer cuadro de la obra en el que *Tinker* pone fin a la vida de *Graham* mediante una inyección ocular.

En su reiterada presentación de atrocidades, *Cleansed*, no da tregua al espectador. Toda una ráfaga de castraciones, empalamientos, mutilaciones, sexo explícito, micciones, masturbaciones e, incluso, ratas bombardean al espectador en su vertiginosa sucesión de escenas breves. Escenas que, en tan solo cuarenta páginas, concentran una suma de horrores tal, que provoca el aturdimiento en el espectador (Innes, 2002).

Como muchos de los autores de su generación, Sarah Kane mostraba propensión al uso de imágenes impactantes y sangrientas que retrotraen, en muchos casos, al teatro *isabelino*, muy dado a la representación de lo sangriento por influencia de las grandes tragedias griegas y de autores como Séneca. Así, imágenes aparecidas en *Cleansed* como cortar la lengua y las manos o el empalamiento como castigo a la homosexualidad ya aparecían en obras como *Titus Andronicus* de W. Shakespeare o en *Edward II* de C. Marlowe.

Como ya hemos visto anteriormente, la *Biblia* también es fuente constante de inspiración de sus imágenes sangrientas. Baste citar como ejemplo la imagen de cortar la lengua al traidor, que se encuentra presente en sus textos. Algunas de las torturas introducidas en *Cleansed* tienen referentes más cercanos en el tiempo, como son los experimentos de Dr. Mengele o el tormento de cinco días que suponían los empalamientos utilizados por los soldados en Yugoslavia. Pese a sus referentes, el uso de estas imágenes violentas en *Cleansed* no pretende ser fiel reflejo de la realidad, sino convertirse, más bien, en metáfora de la destrucción del ser provocada por el amor extremo y la falta del *otro*. Un daño que se vuelve tangible ante los ojos de los demás mediante la fisicidad de esas imágenes violentas. De esta manera, las imágenes de

*Cleansed* cumplen una función metafórica que permite conectar con las pulsiones que subyacen bajo la superficie de los seres de la obra.

*Cleansed was never about the violence, it was about how much these people love. I think Cleansed more than any of my other plays uses violence as a metaphor.*

*(Tabert, 1998).*

En realidad, el tratamiento simbólico de la imagen coloca a Sarah Kane lejos de los escritores de su generación pues, como afirmaba Ian Rickson, director del *Royal Court*: “She has the bravery to take us to the deepest, darkest places with striking theatrical language” (Sierz, 2001).

El carácter metafórico de la tortura en *Cleansed* quedaba especialmente subrayado por la estilización de la violencia del montaje inicial de la obra que convertía ésta en símbolo y ayudaba al público a leer más allá. Esta primera propuesta de la obra, a cargo del *Royal Court*, demostraba la firme convicción de Sarah Kane de que no hay absolutamente nada que no pueda representarse en teatro. El montaje resolvía imaginativamente el desafío de las acotaciones de la obra y representaba la sangre con lazos y las ratas con bolsas de papel. El propio director de la obra, James Macdonald, declaró que representarlo fielmente hubiese sido como explotar un bidón de sangre: “unwatchable” (Benedict, 1998).

No obstante, las escenas más impactantes de *Cleansed* no son necesariamente violentas, algunas contribuyen a la creación del mundo poético de Sarah Kane y otras están llamadas a provocar la repulsa o violentar. La profusión de imágenes de lo escovolguente en *Cleansed* busca, como la imagen violenta, desatar la reacción, en este caso, mediante la náusea. Así, una de las escenas más duras y violentas de *Cleansed*, a pesar de no ser sangrienta, es la escena en la que *Tinker* castiga a *Robin* por su acercamiento a *Grace*. Tras descubrir que *Robin*, además de hacer esfuerzos improbos por aprender todo lo que ella le enseña, ha comprado unos bombones para *Grace*, le obliga a ingerir uno a uno la bandeja de bombones en una angustiosa escena en la que el tiempo parece dilatarse. No contento con este castigo, *Tinker* obliga a *Robin* a recoger

su orina con los libros que le unen a su amada *Grace*. Para incrementar aún más el angustioso efecto, Sarah Kane decidió más tarde rehacer esta escena y añadir aún una capa de bombones más.

Otra de las imágenes impactantes de *Cleansed* que, más que provocar el shock, lo refleja, es el grito silencioso de *Carl* al final de la obra. La ausencia de sonido carga de inquietud la escena y recuerda, por una parte, la angustia del grito ante el horror reflejada por Edward Munch en *El grito* pero, por otra, busca ser fiel también a la reacción real de víctimas y testigos de las torturas que, como sucede con las pesadillas, quedan paralizados por el espanto. Según explicó la autora en su entrevista a Nils Tabert, en un momento de los ensayos de la obra, Sarah Kane optó por privar de sonido al grito para ser fiel a los testimonios reales recogidos por *Amnistía internacional* (Tabert, 1998).

Ya que ternura y crueldad se yuxtaponen en *Cleansed* incluso bajo las peores circunstancias, del mismo modo que la obra reúne algunas de las escenas más violentas de Sarah Kane, también recoge algunas de sus más bellas y poéticas imágenes. Como en todos los trabajos de Sarah Kane, en *Cleansed*, la poesía rima con el horror y en medio del siniestro paisaje de la tortura surgen maravillosas escenas de amor. Entre la sangre y los disparos brotan simbólicas las flores.

El carácter simbólico de la imagen queda especialmente manifiesto en la escena final de la obra, cuando un disminuido *Carl*, carente de manos, pies, lengua y sexo que, además, viste las ropas de mujer de *Grace*, le da la mano a una *Grace* completamente transformada en *Graham*. La imaginería de *Cleansed* completa el sentido de la obra y, en medio de la devastación, parece apuntar un final esperanzado.

---

#### *The nightmare landscape*

Como se mostrará en esta sección, el espacio de *Cleansed* es un espacio metafórico que organiza la obra a nivel estructural. Cerrado y claustrofóbico, el espacio proporciona a la obra el mundo físico enquistado en el que se encarnan las pesadillas de sus seres.



La primera acotación de *Cleansed* marca los límites de la obra y circunscribe su espacio dentro de un perímetro cerrado, el perímetro de una universidad. Este lugar cercado bajo el auspicio de la sabiduría muestra reminiscencias de un campo de concentración que aparecen recalçadas por el mismo título de la obra con claras alusiones a la limpieza étnica. Incluso las escenas de la obra que tienen lugar al aire libre se encuentran en todo momento presididas por una valla que recuerda los límites y que, como todos los muros, hunde sus raíces en el miedo, ya sea por afán de proteger del exterior, o de excluir y confinar a aquellos en su interior. Mientras que el perímetro junto a la valla aparece cada vez más enlodado y lleno de ratas, al otro lado de la obra transcurre, sin embargo, la vida: un partido, una canción.

El carácter polivalente e impreciso del espacio de *Cleansed* refuerza el halo fantasmagórico de la obra. Si la primera escena de la obra comenzaba junto a la valla en el perímetro exterior, dentro la acción sucede en habitaciones designadas por su color y su anterior función, ahora desvirtuada. Una desvirtualización del espacio que subraya la sensación de irrealidad y ayuda a realizar una lectura metafórica de la obra.

La habitación blanca, antes enfermería de la universidad, es ahora la sala donde tiene lugar el proceso de limpieza o depuración. La habitación roja, en la que *Grace* es violada y golpeada por voces invisibles, recuerda, a su vez, aquella en la que *Jane Eyre* era castigada y donde experimentaba momentos de angustia indescriptible al enfrentarse a sus fantasmas. Dentro del recorrido de espacios siniestros de *Cleansed*, encontramos también las duchas de la habitación negra transformadas en cabinas de *peep-show* que parecen destapar la faceta más oscurecida de *Tinker*, su propia debilidad. La biblioteca y el polideportivo también ven pervertida su función. Aun siendo el lugar donde *Robin* aprende a escribir y contar, es también el espacio de su castigo por superar la norma. Otro tanto sucede con el polideportivo y el campo que se convierten en sala de tortura para *Carl* y *Rod*.

La principal función del espacio en *Cleansed* es, sin embargo, una función estructural. Las escenas de la obra se van sucediendo en las habitaciones diversas donde los personajes viven una suerte de peregrinaje o viaje de descubrimiento que estructura la obra de un modo similar al del *Stationen drama expresionista* que fragmentaba su acción en pequeñas escenas o episodios.

Los espacios desvirtuados de *Cleansed* que marcan el discurrir de la acción componen el microcosmos del malvado *Tinker*. Una particular galería de horrores que, como en *Spöksonaten*, encierra en cada espacio su pequeño monstruo o desviación mientras *Tinker*, el único que parece tener permiso para circular por ella, la recorre en su particular *ronda*.

El espacio ejerce, también, una función represora que mediante la perversión de las instalaciones de la institución demuestra cómo estas se convierten en instrumentos que buscan instaurar un determinado sistema de valores o, lo que es lo mismo, se transforman en instrumentos de represión. Una visión que coincide con las afirmaciones de autores como L. Althusser (Althusser, 1988) o M. Foucault (Foucault, 2008), que conciben la sociedad contemporánea en su conjunto como un gigantesco penal, una prisión continua donde la familia, la escuela, los medios, la iglesia y, en general, todas las instituciones y organizaciones, cumplen de algún modo la misión de ser aparatos ideológicos del Estado que operan a través de la ideología como expresión de sus intereses y con una función central de carácter represivo.

El propio programa teatral de la obra confirmaba que *Cleansed* tenía lugar en “an institution designed to rid society of its undesirables”(Sierz, 2001). *Cleansed* acoge, pues, a los parias de la norma, a aquellos cuya identidad y relaciones no se conforman a las leyes de un sistema que normativiza la heterosexualidad y establece una división binaria que niega la existencia de las múltiples posibilidades de la identidad que la obra de Sarah Kane reclama.

Además de reflejar la represión de los sistemas normativos, el espacio de *Cleansed* revela la destrucción causada por los sentimientos. Sarah Kane había estudiado la obra de Roland Barthes *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1997) en el que se comparaba el amor con una prisión y compartía la opinión de que la pérdida de uno mismo resultante del enamoramiento era similar a la deshumanización experimentada en un campo de concentración. Como la propia autora explica:

*Barthes's point was about a loss of self. And when you lose yourself, where do you go? There's nowhere to go; it's actually a kind of madness. How*

*to live in the midst of this madness is the ethical problem at the heart of Cleansed.*

*(Urban, 2002).*

Al situar la acción en una institución de la sociedad, al recrear un campo de concentración y situar su particular estudio de las emociones humanas dentro del espacio represivo y destructor de *Cleansed*, Sarah Kane otorga una dimensión política a la obra, estableciendo el vínculo entre lo político y lo personal.

---

*Love me...*

Aunque la experiencia dolorosa del amor se encuentra en la base de todo el universo temático de la dramaturga, de todas sus obras, quizás, sea *Cleansed* la que más explícitamente la explora. De hecho, como veremos en este apartado, la obra es una alegoría fantasmagórica sobre los efectos devastadores del amor sobre el individuo pero también, sobre su potencial de supervivencia y, muy especialmente, su capacidad de redención.

En su muestra de relaciones personales, *Cleansed* recoge distintas vertientes del amor que comparten su carácter contrario a la norma y permiten, por tanto, clasificarlas dentro de la etiqueta *desviación*. Aunque el amor homosexual, el amor edípico, el incesto o la dominación se desprenden de las cuatro historias de amor presentes en el texto, no existe, sin embargo, juicio alguno en su presentación. En las obras de Sarah Kane el amor es siempre puro y fuerte cualquiera que sea su naturaleza. (Pfaff, 2005).

La representación de amores prohibidos y contrarios a la norma en *Cleansed*, convierte el amor en un desafío a la autoridad y a la moral. De hecho, en la obra el amor trasciende todo intento de normatividad y categorización. Como la propia Grace explica en la obra, este no tiene nada que ver con el género o el color: “It’s not about colour, colour doesn’t come into it”<sup>8</sup>. Sarah Kane escribe sobre un amor con mayúsculas que no entiende de discriminación (Pfaff, 2005).

A través de las relaciones presentes en la obra, Sarah Kane disecciona y explora distintas variantes del amor. Para empezar, la relación entre *Carl* y *Rod* representa el

choque entre dos visiones contrapuestas del mundo y el amor: el amor idealizado romántico de *Carl* frente al más pragmático y cínico realismo de *Rod*. En *Cleansed*, la voz más escéptica de Sarah Kane pone en duda las promesas, los símbolos, los “para siempre”, en definitiva, los clichés amorosos tradicionales cuya escasa fiabilidad queda demostrada por la propia obra donde las promesas de amor, no pueden evitar la traición. Frente a palabras y símbolos vacíos de contenido, Sarah Kane aboga, como ya hiciera a través del personaje de *Hipólito* en *Phaedra’s Love*, por la honestidad.

**Rod** (...) I love you *now*<sup>3</sup>.

I’m with you *now*.

I’ll do my best, moment to moment, not to betray you.

Now.

That’s it. No more. Don’t make me lie to you<sup>9</sup>

El amor profesado por *Robin* a *Grace* responde, en cambio al afecto y la atención. Su amor, el más candido de los presentados muestra la fascinación por el cariño y el conocimiento, un sentimiento que se acerca al despertado por la madre o el maestro.

**Robin** *My mum weren’t my mum and I had to choose another, I’d choose you*<sup>10</sup>.

Más necesidad infantil de afecto que expresión adulta de la sexualidad, cuando su viaje de iniciación le lleva a la cabina de *peep-show* y se enfrenta, no ya a la madre, sino a la mujer, *Robin* enferma.

La visión más idealizada del amor parte en la obra, sin embargo, del peregrinaje de *Grace*. Su creencia en un amor tan absoluto que ni siquiera la muerte puede obstaculizar la lleva a no aceptar la pérdida de *Graham* y a resucitarlo e incorporarlo a sí misma mediante la imitación. Para *Grace*, la no correspondencia amorosa supone la imposibilidad de vivir: “Love me or kill me”<sup>11</sup>. Una muestra de los sentimientos

---

<sup>3</sup> Opto por no incluir la cita en cursiva para preservar el énfasis que busca crear la grafía del original.

extremos frecuentes en la obra de la autora cuya locura trata de extirpar *Tinker* a base de electroshocks que ella supera una y otra vez demostrando el carácter invulnerable del amor.

El propio represor del sentimiento subversivo es, en la obra, presa de la contradicción. *Tinker* sucumbe a los mismos deseos que busca extinguir y manifiesta por *Grace* un deseo reprimido y cargado de sexualidad que externaliza con la *Mujer* mediante la fantasía de la dominación.

El deseo de amar y ser amado es la propiedad definitoria de los seres de *Cleansed*. Un deseo que los personajes de la obra desesperan por comunicar. Símbolos, palabras, gestos e incluso una danza de amor demuestran la impotencia que muchas de las criaturas de Sarah Kane manifiestan por hacer llegar de alguna manera al *otro* sus sentimientos.

No obstante sus esfuerzos, los personajes de *Cleansed* ven cercenado cualquier intento de lograr la consecución de su amor. Experimentan la insatisfacción constante de sus deseos y, ya sea porque el objeto de su deseo no corresponde a sus sentimientos, o bien porque fuerzas ajenas a ellos se empeñan en destruir cada intento y no permitir su unión final, las relaciones de *Cleansed* parecen condenadas a no prosperar.

No obstante, pese a los continuos intentos en la obra de extinguir cualquier gesto de amor, la continua resiliencia de este sentimiento demuestra en *Cleansed* el carácter indestructible del amor.

---

...or kill me

En *Cleansed*, Sarah Kane hace coexistir nuevamente los extremos del amor y la violencia, la esperanza y la desesperación. Como se podrá apreciar a continuación, es, precisamente, en la contraposición y contaminación de esos elementos contrarios donde la obra establece su base.

En *Cleansed* conviven los contrarios que presentan el amor como una fuerza salvadora y redentora, pero también como fuente de destrucción. Hermosas imágenes que resaltan la pureza del amor comparten, pues, en la obra su espacio con metáforas de enfermedad y desesperación que identifican la experiencia del sentimiento con la locura

y la adicción. No en vano transcurren los hechos en un pseudo-hospital en el que se practica la cirugía y el electroshock.

En la obra, no solo se alude al carácter adictivo del amor que culmina en el siguiente trabajo de la autora, *Crave*, *Cleansed* recoge también el binomio amor-violencia que suele acompañar todas las relaciones presentes en los textos de Sarah Kane. *Cleansed* ejerce la violencia sobre las relaciones y los cuerpos enamorados. A *Grace* su novio le regaló bombones y luego la quiso estrangular del mismo modo que *Tinker* acaricia a *Grace* mientras la hace golpear. Esta idea se acentuará en los siguientes trabajos de la autora donde llega al extremo de afirmarse que, en las relaciones, uno de los integrantes termina por convertirse en víctima y el otro en torturador.

*A And I am shaking, sobbing with the memory of her, when she loved me,  
before I was her torturer*<sup>12</sup>.

En *Cleansed*, los personajes persiguen la fuente de su propia destrucción. La búsqueda de la satisfacción de su amor deriva en todo tipo de sufrimiento físico y vejación. El caso extremo lo representa en la obra el personaje de *Carl* que es gradualmente mutilado, empalado y, finalmente, castrado por su amor. Toda esta violencia ejercida sobre los cuerpos busca exteriorizar en *Cleansed* la destrucción psicológica y los efectos dañinos provocados por el amor. Inspirada por las declaraciones de Roland Barthes que equiparaban el proceso destructivo del enamoramiento con la experiencia de los campos de concentración, *Cleansed* muestra la pérdida de identidad y deshumanización provocada por el enamoramiento, en primer lugar, de manera física con la violencia sobre los cuerpos, pero también en la renuncia de sí mismos a través de la cual los personajes se ven despojados de sus ropas, sus nombres, su identidad. El ansia de ser amado lleva a *Carl* a perderse por el camino al arrastrarse por el perdón y perder en ello sus miembros o a estar dispuesta, como la *Mujer*, a ser lo que quiera el *otro*, a ser, en definitiva, *otro*.

*Cleansed* escenifica cómo, cuando uno se abandona totalmente al *otro*, la pérdida de identidad es tal, que imposibilita la recuperación: “I have projected myself into the other with such power that when I am without the other I cannot recover myself, regain myself: I am lost, forever” (Pfaff, 2005). Sarah Kane manifiesta que, en la dedicación obsesiva, el ser amado se convierte en el único objeto y uno se olvida de sí lo que resulta en una vulnerabilidad que, ante el golpe, no permite margen de reacción.

*When you love obsessively you do lose yourself. And when you lose the object of your love you have none of the normal resources to fall back on. It can completely destroy you.*

*(Saunders, 2002).*

En su elección de un espacio enclaustrado y represor, *Cleansed* materializa esa capacidad del amor de encerrar al ser en su propio sentimiento separado del mundo exterior. Una cárcel, en *Cleansed* literal, de amor.

*Cleansed* refleja la contradicción de un sentimiento capaz de destruir y deshumanizar al individuo al tiempo que es, también, lo único capaz de darle identidad pues solo a través del *otro* se puede el ser completar. Como afirma Timo Pfaff en su estudio de la obra, todos los personajes de *Cleansed* ansían, como en el mito de Aristófanes, completarse en el *otro*, conseguir esa unidad de identidad que *Tinker*, el Zeus destructor de la obra, se empeña en impedir y separar (Pfaff, 2005).

La unión en *Cleansed* se logra mediante el amor. Solo a través del *otro* pueden los personajes alcanzar su plenitud mediante un proceso que, en *Cleansed*, se consigue de manera gradual. *Grace*, que ejemplifica dicho peregrinar hacia la identidad coherente, primero viste las ropas de *Graham*, más tarde integra su movimiento y su voz para, finalmente, experimentar los dos un mismo dolor. A la unión mística que crea el compartir la emoción y el dolor, se une la máxima unión física alcanzable que logran cuando hacen el amor simbólicamente subrayada al surgir del encuentro un girasol. Pese

a ser un amor incestuoso, el amor de *Graham* y *Grace* lejos de aparecer como algo vergonzoso en la obra, está revestido de un halo de pureza que le aportan las imágenes poéticas.

En definitiva, frente a la visión más destructiva del amor, reflejada metafóricamente en la obra en la inclusión de la tortura y la prisión, la obra proclama la fuerza indestructible de salvación del amor. En *Cleansed*, crecen las flores y se oyen cantos tras el horror. El poder del amor redime a los personajes de la obra que, a través del ritual violento, experimentan una purificación que les vuelve prácticamente intocables.

*The power of love seems to cleanse the characters, the fire of passion is purifying. When the characters are in love, this feeling makes them so pure that they become unattainable, they can bear anything.*

*(Sierz, 2001).*

---

*The personal is political*

Con la escritura de *Cleansed*, Sarah Kane lleva al terreno de lo personal la represión que los sistemas de poder ejercen en nombre de la normalidad, demostrando una vez más en su obra que lo personal es, sin duda, político. Como se mostrará en la siguiente sección, en *Cleansed*, Sarah Kane pone nuevamente de manifiesto su rechazo de toda categorización y, por consiguiente, de la violencia que se desprende de la clasificación. Al transformar el espacio institucional de la obra en un campo de concentración, Sarah Kane confiere resonancia política a la obra. Al situar el amor obsesivo dentro de la misma, une asimismo la dimensión política y personal (Saunders, 2002).

En *Cleansed*, Sarah Kane propone como escenario de la obra una antigua universidad transformada en un sitio infernal a medio camino entre la prisión, el manicomio y el campo de concentración. En ella, la marca que, según Michael Foucault (Foucault, 2008), produce el poder en los cuerpos, es una marca visible, literal, pues la



institución de la obra, como brazo evidente del poder, degenera en un instrumento de tortura que, a través de *Tinker*, reprime, mutila, transforma y coarta la libertad y los cuerpos de cuantos la habitan.

Mediante la metáfora de la violencia corporal y el aislamiento, *Cleansed* denuncia el control que la sociedad ejerce sobre el individuo encasillándolo dentro de determinadas categorías que persiguen la normalización. Todo lo que no encaja en esos compartimentos estancos de la norma se convierte en abyecto, una desviación que el sistema busca automáticamente separar e invisibilizar.

Dentro de este sistema normativo regulador, la excepción, lo no *normal*, se convierte en un elemento de subversión contra el poder establecido que, o bien se aparta de la vista, o se elimina. Desde la antigüedad, los enfermos, los locos o los moribundos han sido apartados de los núcleos urbanos por suponer un desequilibrio del orden impuesto, del control.

También los campos de concentración se diseñaron para destruir la diferencia, todo signo de humanidad. Según Hannah Arendt, los totalitarismos buscan “apretar unos hombres contra otros”, destruir el espacio entre ellos, que es el espacio de la libertad. Persigue destruir las condiciones esenciales de toda libertad, que son el movimiento y el espacio. Al reducir ese espacio, se pretende acabar con la individualidad, con todos los caracteres de lo humano: la espontaneidad, la acción y sobre todo, la pluralidad (Arendt, 2006). Es por ello que, en *Cleansed*, el amor y la emoción, expresiones de lo humano, representan un desafío mayúsculo al sistema. Igual que en algunas de las fuentes de la obra como *Der Proceß* o *1984*, en *Cleansed*, el amor desafía las fuerzas represoras que buscan destruir mediante la tortura la libre expresión de la emoción.

Si toda categorización implica, por tanto, una discriminación esta es ya en sí misma un modo de violencia que solo puede generar más violencia. En la institución de *Cleansed*, diseñada, según el programa de la obra, para librarse de los indeseables, resuenan ejemplos recientes de violencia contra lo diferente tales como los campos de concentración o el concepto de limpieza étnica.

Ciertamente, *Cleansed* es un recuento de atrocidades varias de nuestra historia reciente: empalamientos serbios, experimentos nazis. En especial, Sarah Kane se vio influida por el contexto histórico del periodo de escritura de *Cleansed*, en el que eran

frecuentes las noticias sobre Ruanda y la limpieza étnica de Yugoslavia. En la autora tuvo un gran impacto, también, *Soldiers* (1998) una obra de Jeremy Weller sobre la guerra en Yugoslavia que se hace eco de cómo, en la tortura, el dolor deja de leerse como dolor y pasa a leerse como poder.

A Sarah Kane le interesaba especialmente cómo, en el proceso de la tortura, el cuerpo se transforma entonces en el locus del dolor, y, a su vez, la voz se transforma en el locus del poder. El que interroga, la voz, se convierte en causa o agente y el propio interrogatorio pasa a considerarse el motivo. De este modo, la respuesta, la traición, se transforma en la justificación para el torturador. La respuesta de *Carl* y *Robin* en *Cleansed* parece, efectivamente, justificar el castigo de *Tinker*. A diferencia de una de las fuentes de la obra, *1984*, en la que *O'Brien* torturaba al protagonista hasta hacerle traicionar a su amada y con ello destruía su amor, en *Cleansed*, contra todo pronóstico, el amor supera estos obstáculos y *Rod* perdona a *Carl* su traición. Ante esta última subversión, *Tinker* no tiene más remedio que acabar con *Rod*.

En la tortura, el propio espacio y los objetos que rodean a los implicados se convierten, con frecuencia, en sus instrumentos, en verdaderas armas. *Cleansed* muestra algunos ejemplos extremos. Unos bombones, en principio agradables y apetecibles, se convierten, por ejemplo, para *Robin* en un instrumento torturador. *Tinker* obliga a *Robin* a engullir uno a uno los bombones que este había preparado para *Grace*, y cuando ya no puede más, *Tinker* le hace tragar una segunda bandeja. Para mayor humillación, *Robin* se orina encima y es obligado a recogerlo.

En los campos de concentración y otros ejemplos de torturas, las instituciones tienden a aparecer invertidas, un hecho del que *Cleansed* se hace eco presentando la “perversión” que afecta especialmente a dos de ellas: la universidad y la medicina. En los sistemas totalitarios que refleja la obra, la meta de la educación totalitaria no es inculcar convicciones, sino destruir cualquier capacidad de formarse convicción alguna, por ello cuando *Robin* parece que puede aprender a leer y a pensar por sí mismo, este es obligado a quemar sus dibujos y sus libros. Sanidad y justicia son las instituciones comúnmente desvirtuadas en los campos de concentración.

*Whether medicine merely provides the equipment or the name for a form of torture, whether the doctor ever was a doctor or has only assumed a role,*

*whether he designs the form of torture used, inflicts the brutality himself, assists the process by healing the person so he can be again tortured, or legitimizes the process by the masquerade of aid, the institution of medicine like that of justice is deconstructed, unmade by being made at once an actual agent of the pain and a demonstration of the effects of pain on human consciousness.*

*(Scarry, 1987:42).*

Han sido muchos los casos, no solo en los campos de concentración nazis, sino también en países como Rusia, Filipinas, Brasil e, incluso, Portugal en los que médicos empeoraron a sus pacientes, les administraron sobredosis de drogas, estudiaron sus radiografías para diseñar mejores torturas o realizaron amputaciones innecesarias (Scarry, 1987).

Otros casos de desvirtualización de instituciones en nuestra historia han sido más esporádicos y, a veces, accidentales, como es el caso de los polideportivos en Chile, las comisarías en Paraguay o una fábrica de caramelos en Algeria que se vieron transformados en cámaras de tortura o cuarteles. Sarah Kane escoge reflejar también esta realidad en la elección de los espacios de su obra.

*Tinker* es el encargado de administrar el terror en la obra. Como justifica la acotación “*Tinker is watching*”, repetida hasta seis veces en la obra, el personaje está omnipresente y siempre vigilante como su referente, el *Gran Hermano* de 1984.

*Tinker* vigila y castiga. Unas veces inflige él mismo la sanción, otras veces son las *Voces* las que lo hacen respondiendo a su indicación y disfrazando, de este modo la tortura con el anonimato. En la obra, *Tinker* gestiona las vidas de cuantos están encerrados en la institución. Solo él decide el momento de morir y, de hecho, hace a *Graham* su cuenta atrás. Los personajes de *Cleansed* no pueden disponer de su propia muerte. Ya sea *Tinker*, o un agente externo orquestado por él, en sus manos reside el último control.

En sus macabros experimentos *Tinker* recuerda al Dr. Mengele y su especial interés en las investigaciones con gemelos. El doctor Mengele solía interesarse por las reacciones de un gemelo ante las modificaciones realizadas en el otro e inyectar en los ojos para cambiarlos de color era uno de sus entretenimientos, aunque también probó

diversos métodos de esterilización y castraciones. *Tinker* nos recuerda todas estas aberraciones al inyectar a *Graham* en el ojo y al castrar a *Carl* e insertar su pene en *Grace*. *Tinker* parece adoptar, según G. Saunders, el rol de experimentador moral probando hasta dónde es capaz de resistir el amor la tortura y la traición (Saunders, 2009).

No son estas las únicas semejanzas entre las dos siniestras figuras. *Tinker*, al igual que personajes históricos como Mengele, manifiestan ser obedientes a un estamento superior y declinan la responsabilidad por sus actos. En la obra, el personaje de *Tinker* no deja de recordar que existen unas normas por encima de él. Vive, curiosamente, obsesionado por lo que está mal o bien. “It's not right”<sup>13</sup>, “I'm not allowed”<sup>14</sup>. El hombre que ejerce la presión y la tortura afirma, sin embargo: “I'm not responsible”<sup>15</sup>. El daño a veces se produce cuando se cree estar cumpliendo con el deber. Las mayores atrocidades de la historia se han llevado a cabo cumpliendo las órdenes de alguien. Figuras como Eichman o el citado Mengele son claros ejemplos. Funcionarios del asesinato.

Sin embargo, el personaje de *Tinker*, como todo en la obra, no está exento de ambigüedad. Él mismo parece encontrarse sometido al poder y la represión que, en su caso, se manifiesta nuevamente a nivel personal. *Tinker* se masturba, es incapaz de expresar su deseo y muestra con la *Mujer* su impotencia sexual.

Transitando una línea confusa entre la crueldad y el amor, *Cleansed* mantiene siempre la ambigüedad respecto a si *Tinker* quiere hacer daño o verdaderamente ayudar. Ciertamente, el brazo de *Tinker* dirige las palizas y efectúa electroshocks para cauterizar el dolor de *Grace*, humilla y somete a la *Mujer* y mutila y empala a *Carl* hasta hacerle traicionar a su amado, pero *Tinker* golpea y acaricia al mismo tiempo y, finalmente, de torturador pasa a redentor en un proceso en el que los personajes de la obra parecen redimidos por la tortura y el dolor.

La violencia en *Cleansed* no genera más violencia (Singer, 2004), sino todo lo contrario: brotan flores en la cámara de tortura, el electroshock se transforma en un rayo de sol y los castrados se dan la mano. Como *Carl* y *Grace* en la imagen final de la obra, en *Cleansed*, la esperanza y la desesperación también van de la mano.

La tercera obra de Sarah Kane relata la lucha de sus personajes por construir y afirmar una identidad coherente consigo mismos y no resultado de la imposición. Como podrá apreciarse en esta sección, en dicha transformación, juega un papel imprescindible la figura del *otro*.

Las relaciones que muestra la obra, por ser relaciones homosexuales, incestuosas o ambiguas, plantean cuestiones de género e identidad y suponen un desafío a ese sistema establecido que busca marcar los cuerpos e institucionalizar la heterosexualidad. La confusión que Sarah Kane propone a través de las relaciones de la obra supone una subversión porque pone en entredicho las categorías reguladoras de los sistemas de poder que marcan las fronteras del cuerpo y que se basan en una concepción ideal de simetría que establece una continuidad entre sexo, género y deseo en el que el género reflejaría el deseo y viceversa (Rubin, 1975). Sin embargo, la designación de género es una designación psíquica o cultural que no solo implica identificarse con un sexo, sino también que el deseo sexual se dirija hacia el otro sexo (Butler, 1990), por ello, la homosexualidad y el incesto, dos de las desviaciones presentes en *Cleansed*, resultan subversivas. Proponerlas en la obra es trasgresor con el sistema regulador pues, como afirma M. Foucault "sexuality is coextensive with power" (Foucault, 1990).

El tabú del incesto impone, según Rubin "the social aim of exogamy and alliance upon the biological events of sex and procreation" (Rubin, 1975). La confusión, en cambio, supone la ruptura del viejo sueño de la simetría.

Las instituciones culturales son en verdad las que inculcan y convierten en obligatorios los mecanismos de identificación. Mediante leyes que estructuran y empujan el desarrollo psíquico individual (Rubin, 1975), es el propio sistema el que castra al individuo y lo encasilla. En *Cleansed* dichos efectos del sistema y el poder se manifiestan a través de la tortura, que mutila a los personajes, les castra, golpea y lobotomiza. Sin embargo, pese a la represión, poco a poco, todos los personajes de *Cleansed* van afirmando su identidad a través del amor (Sierz, 2001). Sin duda, el

personaje que más claramente plantea la búsqueda de la identidad en la obra es el personaje de *Grace*, que no se reconoce en la etiqueta que le han asignado e, incluso, en varios momentos de la obra, manifiesta su rechazo y extrañamiento.

**Grace** *I'm not like that, a girl, no*<sup>16</sup>.

*Grace* no se reconoce en su cuerpo. Desearía poder ser como se siente:

**Graham/Robin** *What would you change?*

**Grace** *My body. So it Looked like it feels*<sup>17</sup>.

Igual que *Graham* se va diluyendo en *Grace* hasta quedar integrado en ella, *Grace* también se va desprendiendo a lo largo de la obra de sus ropas, de su nombre hasta que “*Grace* no longer exists as a single subject, she has dispersed” (Singer, 2004). Tras el último intento de *Tinker* de aplastar en ella el recuerdo de *Graham*, su obsesión, *Grace* parece haberse perdido a sí misma. Queda anulada e incapaz de reaccionar incluso ante la muerte de *Robin*. Paradójicamente, esa separación, esa distancia entre su cuerpo y su mente es lo que la protege del dolor y le salva.

Poco a poco, todos los personajes de *Cleansed* van afirmando su identidad a través del *otro*. Incapaz de asumir la desaparición de su hermano, *Grace*, adopta su identidad primero mediante sus ropas y, después, de la imitación de sus movimientos y modo de hablar. Va integrando en ella las características de *Graham* y se va convirtiendo en él. De igual modo que sucedía en *Twelfth Night*, *Grace* también podría decir “I my brother... for him I imitate”. Efectivamente, Lacan explicaba que la historia del sujeto se desarrolla “a partir de una serie de identificaciones ideales, gracias a la función de la imago, como una forma alienante para el ser, que le permite el reconocimiento en espejo de la forma humana, desde donde emerge el yo como estructura imaginaria que se constituye a partir del *otro*” (Lacan, 2009).

El yo de *Grace* se constituye a través del *otro*, pero su transformación no solo es externa. Tras aprender sus movimientos, ambos comparten la experiencia del dolor. Uno de los momentos máximos de conexión es cuando *Grace* ha sido golpeada y *Graham* sangra exactamente en los mismos puntos que *Grace*. Al final de la obra la

identificación es total cuando incluso su anatomía, su sexo, se vuelve idéntico al serle implantado el pene de *Carl* y ser, como el propio *Graham* reconoce, más *Graham* de lo que él nunca había sido<sup>18</sup>. Cuando *Grace* despierta de la operación y observa los cambios por fin puede exclamar: “body perfect”<sup>19</sup>.

También el personaje de *Robin* cambia por amor. Busca la aprobación de *Grace* a través de su aprendizaje y olvida cuanto quería antes de conocerla. Viste, incluso, las ropas de *Grace*, dejando de ser él para recibir otros atributos, en este caso impuestos. *Robin* deja de ser *Robin* para ser lo que *Grace* quiera. El convertirse en otra persona para agradar al ser amado está relacionado con esa pérdida de identidad en el amor que Sarah Kane convierte en extrema en su obra. También la *Mujer*, que ansía como el resto de personajes ser amada, se prostituye, se exhibe y admite la identidad que *Tinker* quiera darle.

De entre todos los personajes de la obra, *Tinker* es el ejemplo más claro de esa *fluidity of identity* como la bautiza G. Saunders (Saunders, 2002). Su identidad cambiante fluye según los distintos momentos de la obra en los que unas veces es médico, otras, camello, amigo, carcelero o voyeur. Contradictorio a veces, pasa de torturador a redentor.

No obstante, el personaje que sufre la mayor transformación física y psíquica de la obra es, sin duda, *Carl*. De prometer amor eterno, pasa a traicionar al amado y causar su muerte. Uno a uno va perdiendo sus miembros, su lengua, sus manos, sus pies y, finalmente, su pene aunque, sin duda, la pérdida mayor que *Carl* experimenta en la obra es la de *Rod*. Al final de la obra, *Carl* sobrevive maltrecho, hecho una confusión de sexo como *Grace*.

A diferencia de lo que ocurría en *Twelfth Night* en la que las identidades se restituían al final, en *Cleansed*, al término de la obra, las identidades quedan mezcladas, las categorías totalmente diluidas. De igual manera que los espacios y los sentimientos se fusionan en la obra, la identidad también se vuelve híbrida. La fusión de géneros en *Cleansed* se apunta como posibilidad de sobrevivir a la violencia de una civilización degradada (Innes, 2002).

Desde el primero de sus trabajos, Sarah Kane escogió representar el dolor y hacer visible aquello que se tiende a invisibilizar. En tanto que sus primeras obras se centraron en la herida física que funcionaba como metáfora de los mecanismos de poder o la destrucción de los sentimientos, sus últimos trabajos fueron cada vez más reflejo del sufrimiento interno.

El dolor psíquico es un sentimiento individual e inexpressable. Como afirma E. Scarry, mientras que para el que sufre este sentimiento es tan innegociable y presente que tener dolor es el ejemplo más claro de tener certeza, para el que lo oye es, sin embargo, sinónimo de tener duda (Scarry, 1987). Si bien el carácter invisible del sufrimiento lo hace incommunicable, cuando el dolor se manifiesta de forma física como sucede con una herida o un hueso roto, este se evidencia ante nuestros ojos. Atendiendo a esto, Sarah Kane quiso hacer que su obra, de manera análoga, hiciera del dolor psicológico una realidad constatable.

En primer lugar, en *Cleansed*, Sarah Kane traduce en dolor físico y violencia sobre los cuerpos el sufrimiento interior. Convierte la impotencia en mutilación, la obsesión en una paliza continua. Pero el dolor también se materializa exteriormente en la obra mediante la destrucción del lenguaje y del mundo físico de los personajes. Como hemos visto anteriormente, ante el dolor o las experiencias traumáticas, el lenguaje carece de recursos expresivos e, incluso, se desvanece. El mundo circundante de los personajes refleja igualmente la destrucción que implica la experiencia psíquica del dolor en la que el perímetro del que sufre se va encogiendo. Así, en la obra, *Grace* deja de atender a lo que le rodea tras ser golpeada por las voces orquestadas por *Tinker* y tras una sesión de electroshock. La desconexión con la realidad se evidencia, también, en *Cleansed* en la elección de un *no espacio* y un *no tiempo*, su atmósfera fantasmagórica y su separación de la vida que oímos transcurrir al otro lado de la valla.

El dolor, que es una experiencia individual desconocida por el *otro*, divide a los que sufren de los que no. Al comunicarlo, al representarlo este, sin embargo, se vuelve



real y permite transformar la realidad individual en realidad de todos. En *Cleansed*, este proceso es literal. Cuando *Graham* toca las heridas de *Grace*, sangra exactamente en los mismos puntos. Cuando pide “Do it to me”<sup>20</sup>, pide experimentarlo en su piel; el paso necesario. Al experimentar los dos igual dolor se disuelven, finalmente, las fronteras entre uno mismo y el *otro* (Singer, 2004). Lo que busca la obra de Sarah Kane es precisamente que el espectador pueda ponerse en el lugar del *otro*, dinamitar esas barreras que separan unos seres humanos de otros y contribuir así a mitigar ese dolor. Sarah Kane entendía que, en el acto de expresar el dolor, se encuentra, de hecho, el preludio necesario a la tarea colectiva de disminuirlo.

El tercer trabajo de Sarah Kane cierra consigo la primera etapa de la dramaturga más cercana a la convención y eminentemente visual. En esta pieza en la que se diseccionan y someten distintas vertientes del amor a las fuerzas adversas de la represión, la autora realiza un particular estudio de las emociones y explora la cercanía del amor con el dolor. Al entrelazar en la obra relaciones contrarias a la norma y situarlas en un espacio coaccionador en el que la privación de libertad o los siniestros experimentos recuerdan a los campos de concentración, Sarah Kane convierte los sentimientos en subversión y eleva su crítica a los sistemas normativos reclamando, frente a la violencia generada por la imposición, espacio para las múltiples posibilidades de identidad del ser.

- 
- <sup>1</sup> (*Cleansed*: 117).  
<sup>2</sup> (*Cleansed*: 129).  
<sup>3</sup> (*4:48 Psychosis*: 213).  
<sup>4</sup> (*Cleansed*: 126).  
<sup>5</sup> (*Blasted*: 4).  
<sup>6</sup> (*Cleansed*: 94, *Cleansed*: 114 y *Cleansed*: 137).  
<sup>7</sup> (*Cleansed*: 114, *Cleansed*: 121 y *Cleansed*: 122).  
<sup>8</sup> (*Cleansed*: 124).  
<sup>9</sup> (*Cleansed*: 111).  
<sup>10</sup> (*Cleansed*: 126).  
<sup>11</sup> (*Cleansed*: 120).  
<sup>12</sup> (*Crave*: 177).  
<sup>13</sup> (*Cleansed*: 114).  
<sup>14</sup> (*Cleansed*: 113).  
<sup>15</sup> (*Cleansed*: 114).  
<sup>16</sup> (*Cleansed*: 127).  
<sup>17</sup> (*Cleansed*: 126).  
<sup>18</sup> (*Cleansed*: 119).  
<sup>19</sup> (*Cleansed*: 149).  
<sup>20</sup> (*Cleansed*: 132).

C  
r  
a  
v  
e

*Crave*

Autora  
Sarah Kane

*Ansiar*

Traducción  
M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez

My thanks to Vicky Featherstone, Alan Westaway, Catherine Cusack, Andrew Maud, Kathryn Howdon, Mel Kenyon, Nils Tabert, Domingo Ledezma, Jelena Pejić, Elana Greenfield and New Dramatists.

For Mark.

### **Author's note**

Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.

A stroke (/) indicates the point of interruption in overlapping dialogue.

Mi agradecimiento a Vicky Featherstone, Alan Westaway, Catherine Cusack, Andrew Maud, Kathryn Howdon, Mel Kenyon, Nils Tabert, Domingo Ledezma, Jelena Pejíc, Elana Greenfield y New Dramatists.

Para Mark<sup>1</sup>.

### **Nota de la autora**

La puntuación sirve para indicar la forma de hablar, no para ajustarse a las reglas gramaticales.

Una barra (/) indica el punto de interrupción en los diálogos superpuestos.

---

<sup>1</sup> Mark Ravenhill (1966-). Dramaturgo inglés amigo de Sarah Kane autor de obras como *Shopping and F\*\*\*ing* (1996), una de las piezas más representativas de la generación *in-yer-face*, y *Some Explicit Polaroids* (1999).

**C** You're dead to me.

**B** My will reads, Fuck this up and I'll haunt you for the rest of your fucking life.

**C** He's following me.

**A** What do you want?

**B** To die.

**C** Somewhere outside the city, I told my mother, You're dead to me.

**B** No that's not it.

**C** If I could be free of you without having to lose you.

**A** Sometimes that's not possible.

**M** I keep telling people I'm pregnant. They say How did you do it, what are you taking?

I say I drank a bottle of port, smoked some fags and fucked a stranger.

**B** All lies.

**C** He needs to have a secret but he can't help telling. He thinks we don't know. Believe me, we know.

**M** A voice in the desert.

**C** He who comes after.

**M** There is something in the way.

**A** Still here.

**C** Three summers ago I was bereaved. No one died but I lost my mother.

**A** She had him back.

**C** I believe in anniversaries. That a mood can be repeated even if the event that caused it is trivial or forgotten. In this case it's neither.

**M** I will grow older and I will, it will, something.

**B** I smoke till I'm sick.

**A** Black on white and blue.

**C** When I wake I think my period must have started or rather never stopped because it only finished three days ago.

**M** The heat is going out of me.

**C** The heart is going out of me.

**B** I feel nothing, nothing.

I feel nothing.

**M** Is it possible?



**C** Estás muerta para mí.

**B** Mi testamento dice: jode esto y te atormentaré el resto de tu puta vida.

**C** Él me está siguiendo.

**A** ¿Qué quieres?

**B** Morir<sup>2</sup>.

**C** En algún sitio fuera de la ciudad, le dije a mi madre, estás muerta para mí.

**B** No, no es eso.

**C** Si pudiera librarme de ti sin tener que perderte.

**A** A veces eso no es posible.

**M** Sigo diciéndole a la gente que estoy embarazada. Me dicen ¿Cómo lo has hecho?  
¿qué te tomas? Yo les digo que me bebí una botella de vino, me fumé unos  
cigarros y me tiré a un desconocido.

**B** Todo mentiras.

**C** Él necesita tener secretos pero no puede evitar contarlos. Se piensa que no lo  
sabemos. Créeme, lo sabemos.

**M** Una voz en el desierto<sup>3</sup>.

**C** El que viene después de mí<sup>4</sup>.

**M** Hay algo en el camino.

**A** Todavía aquí.

**C** Hace tres veranos estuve de duelo. No se murió nadie, pero yo perdí a mi madre.

**A** Él volvió con ella.

**C** Creo en las rememoraciones<sup>5</sup>. En que un estado de ánimo se puede revivir incluso si  
el hecho que lo provocó es trivial o se ha olvidado. En este caso no es  
ninguna de las dos cosas.

**M** Envejeceré y yo seré, esto será, algo

**B** Fumo hasta que me pongo malo.

**A** Negro sobre fondo blanco y azul.

**C** Cuando me despierto pienso que debe de haberme venido la regla o que nunca se me  
ha cortado más bien porque hace solo tres días que la terminé.

**M** El calor se me escapa.

**C** El corazón se me escapa.

**B** No siento nada, nada.  
No siento nada.

**M** ¿Eso es posible?

---

<sup>2</sup> Reproduce la cita de *El Satiricón* que T.S.Eliot utilizó como epígrafe a *The Waste Land*: “I saw with my own eyes the *Sibyl* at Cumae hanging in a cage, and when the boys said to her: “*Sibyl*, what do you want?” she answered: “I want to die””.

<sup>3</sup> John 1:23 (New International Version): “a voice of one calling in the desert”.

<sup>4</sup> John 1:15 (NIV): “He who comes after me has surpassed me because he was before me”.

<sup>5</sup> Opto por matizar la traducción *aniversario* — que podría llevar a equívoco en este caso — con el concepto latino primigenio del término *anniversarius*: “que regresa o recurre anualmente”. Este significado se incorporó al idioma inglés en su periodo medio (siglos XI-XV), pasando a ser utilizado con el significado de *mind day* o día de rememoración.

**B** Sorry?

**A** I'm not a rapist.

**M** David?

*A beat.*

**B** Yeah.

**A** I'm a paedophile.

**M** Do you remember me?

*A beat.*

**B** Yeah.

**C** Looks like a German,

**A** Talks like a Spaniard,

**C** Smokes like a Serb.

**M** You've forgotten.

**C** All things to all men.

**B** I don't think

**M** Yes.

**C** I couldn't forget.

**M** I looked for you. All over the city.

**B** I really don't

**M** Yes. Yes.

**A** You do.

**M** Yes.

**C** Please stop this.

**M** And now I have found you.

**C** Someone has died who is not dead.

**A** And now we are friends.

**C** It's not my fault, it was never my fault.

**M** Everything that happens is supposed to happen.

**B** Where you been?

**M** Here and there.

**C** Leave.

**B** Where?

**C** Now.

**M** There.

**A** Because love by its nature desires a future.

**C** If she'd left —

**M** I want a child.

**B** ¿Cómo dices?

**A** No soy un violador.

**M** ¿David?

*Una pausa*<sup>6</sup>.

**B** Pse.

**A** Soy un pedófilo.

**M** ¿Te acuerdas de mí?

*Una pausa.*

**B** Pse.

**C** Parece alemán,

**A** Habla como un español,

**C** Fuma como un serbio.

**M** Te has olvidado.

**C** Quiere agradar a todos<sup>7</sup>.

**B** No creo

**M** Sí.

**C** No podría olvidar.

**M** Te estuve buscando. Por toda la ciudad.

**B** De verdad yo no

**M** Sí. Sí.

**A** Lo haces.

**M** Sí.

**C** Para esto por favor.

**M** Y ahora te he encontrado.

**C** Se ha muerto alguien que no está muerto.

**A** Y ahora somos amigos.

**C** No es culpa mía, nunca fue culpa mía.

**M** Todo lo que pasa es porque tenía que pasar.

**B** ¿Dónde has estado?

**M** Aquí y allí.

**C** Vete.

**B** ¿Dónde?

**C** Ahora.

**M** Allí.

**A** Porque el amor por su propia naturaleza anhela un futuro.

**C** Si ella se hubiera marchado —

**M** Quiero tener un hijo.

---

<sup>6</sup> Medida musical que en el texto indica un tiempo o pausa en la representación.

<sup>7</sup> Proviene de la *Biblia*, Corinthians 9:22 (King James Version): “To the weak became I as weak, that I might gain the weak. I am made all things to all men, that I might by all means save some”. En la actualidad, ha pasado a formar parte del lenguaje cotidiano, con un cariz peyorativo que hace referencia a la actitud camaleónica y carente de principios de aquel que adapta sus palabras y comportamiento buscando agradar a todos.

**B** I can't help you.

**C** None of this would have happened.

**M** Time is passing and I don't have time.

**C** None of it.

**B** No.

**C** None.

**A** In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple.

**C** I feel nothing, nothing.

I feel nothing.

**A** And when she cries, her father in the back seat says I'm sorry, she's not normally like this.

**M** Haven't we been here before?

**A** And though she cannot remember she cannot forget.

**C** And has been hurtling away from that moment ever since.

**B** Will you come round and seduce me? I need to be seduced by an older woman.

**M** I'm not an older woman.

**B** Older than me, not older *per se*.

**C** You've fallen in love with someone that doesn't exist.

**A** Tragedy.

**B** Really.

**M** Oh yes.

**A** What do you want?

**C** To die.

**B** To sleep.

**M** No more.

**A** And the bus driver loses it, stops the bus in the middle of the road, climbs out of his cab, strips off his clothes and walks down the street, his cute little arse shining in the sun.

**B** I drink till I'm sick.

**C** Everywhere I go, I see him. I know the plates, I know the car, does he think I don't know?

**A** You're never as powerful as when you know you're powerless.

**B** I shake when I don't have it.

**M** Bleeding.

**B** Brain melts when I do.

- B** No puedo ayudarte.
- C** Nada de esto habría pasado.
- M** El tiempo se pasa y yo no tengo tiempo.
- C** Nada de esto.
- B** No.
- C** Nada.
- A** En un área de descanso de la autopista de salida de la ciudad, o puede que de entrada, dependiendo de dónde mires, una chica menuda y morena está sentada en el asiento del copiloto de un coche aparcado. Su abuelo, ya mayor, se desabrocha el pantalón y se le sale de los calzoncillos, grande y morada.
- C** No siento nada, nada.  
No siento nada.
- A** Y cuando ella llora, su padre, sentado en el asiento de atrás, dice: lo siento, no suele portarse así.
- M** ¿No hemos estado aquí antes?
- A** Y aunque ella no puede recordar no puede olvidar.
- C** Y desde ese momento no ha dejado de caer en picado.
- B** ¿Cambiarás de idea y me seducirás? Necesito que me seduzca una mujer mayor.
- M** No soy una mujer mayor.
- B** Mayor que yo, no mayor *per se*.
- C** Te has enamorado de alguien que no existe.
- A** Una tragedia.
- B** En efecto.
- M** Ya lo creo.
- A** ¿Qué quieres?
- C** Morir.
- B** Dormir.
- M** No más<sup>8</sup>.
- A** Y al conductor del autobús se le va la cabeza, para el autobús en medio de la carretera, salta de la cabina, se quita la ropa y baja la calle con su lindo culito brillando al sol.
- B** Bebo hasta que me pongo malo.
- C** Lo veo vaya donde vaya. Reconozco la matrícula, reconozco el coche, ¿se cree que no lo reconozco?
- A** Uno nunca es tan poderoso como cuando reconoce su impotencia.
- B** Tiemblo cuando no bebo.
- M** Sangrar.
- B** Se me derrite el cerebro cuando lo hago.

---

<sup>8</sup> Hamlet, Acto III, 1: "To die: to sleep; No more; and by a sleep to say we end".

**M** I ran through the poppy field at the back of my grandfather's farm. When I burst in through the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother more than ten years later she stared at me oddly and said "That didn't happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened I was pregnant with you, but I didn't know it until the day of his funeral."

**C** We pass these messages.

**M** Someone somewhere is crying for me, crying for my death.

**B** My fingers inside her, my tongue in her mouth.

**C** I wish to live with myself.

**A** No witnesses.

**M** And if this makes no sense then you understand perfectly.

**A** It's not what you think.

**C** No that's not it.

**M** Time after time, same fucking excuse.

**C** LEAVE.

**A** COME BACK.

**All** STAY.

**C** Can't have this again.

**A** Stunned.

**B** Stoned.

**M** I have a black black side I know. I have a side so green you will never know.

**B** Have another drink, another cigarette.

**M** Sometimes the shape of my head alarms me. When I catch sight of it reflected in a darkened train window, the landscape passing through the image of my head. Not that there is anything unusual or...alarming...about the shape of my head, but it does... alarm me.

**A** Why do you do this?

**C** I find it alarming.

**M** There's so little time.

**C** I hate the smell of my own family.

**M** Crucé corriendo el campo de amapolas que había detrás de la granja de mi abuelo. Cuando entré de golpe por la puerta de la cocina, lo vi sentado con mi abuela en las rodillas. La besaba en los labios y le acariciaba el pecho. Se volvieron y me miraron, sonriendo al ver mi desconcierto. Cuando se lo conté a mi madre más de diez años después se me quedó mirando de manera extraña y me dijo: “Eso no te pasó a ti. Me pasó a mí. Mi padre se murió antes de que tú nacieras. Yo ya estaba embarazada de ti cuando aquello pasó, pero no lo supe hasta el día de su entierro”.

**C** Nos pasamos esos mensajes<sup>9</sup>.

**M** En alguna parte alguien está llorando por mí, llorando por mi muerte.

**B** Mis dedos dentro de ella, mi lengua en su boca.

**C** Desearía vivir conmigo misma.

**A** Sin testigos.

**M** Y si esto no tiene sentido, es que lo estás entendiendo perfectamente.

**A** No es lo que crees.

**C** No, no es eso.

**M** Una y otra vez, la misma puta excusa.

**C** MÁRCHATE.

**A** VUELVE

**Todos** QUÉDATE.

**C** No puedo pasar por esto otra vez.

**A** Aturdido.

**B** Bebido<sup>10</sup>.

**M** Tengo un lado muy muy oscuro que conozco. Tengo un lado tan ingenuo que tú nunca conocerás.

**B** Me tomo otra copa, otro cigarro.

**M** A veces me inquieta la forma de mi cabeza. Cuando la veo reflejada en la ventanilla de un tren, con el paisaje atravesando la imagen de mi cabeza. No es que haya nada raro o... inquietante...en la forma de mi cabeza, pero a mí sí... me inquieta.

**A** ¿Por qué haces esto?

**C** Me parece inquietante.

**M** Hay tan poco tiempo.

**C** Detesto el olor de mi propia familia.

---

<sup>9</sup> Según las teorías de la reencarnación, todos los sucesos y el conocimiento adquirido en vidas anteriores influirían en las siguientes.

<sup>10</sup> En inglés, se juega con la similitud sonora y la contundencia de ambos términos, juego que la traducción refleja solo parcialmente.

**B** Base 1.

Base 2.

Base 3.

Bingo.

**C** You'll smell better when you're dead than you do now.

**A** An American woman translated a novel from Spanish into English. She asked her Spanish classmate his opinion of her work. The translation was very bad. He said he would help her and she offered to pay him for his time. He refused. She offered to take him out to dinner. This was acceptable to him so he agreed. But she forgot. The Spaniard is still waiting for his dinner.

**B** El dinero viene solo.

**C** Alone.

**M** If love would come.

**B** It's just not me.

**A** Has it ever occurred to you you're looking in the wrong place?

**M** Now.

**B** Never.

**C** No.

**B** It's very nice. Will you make me one?

**M** It's made of egg shells and concrete.

**B** Will you make me one?

**M** Concrete, paint and egg shells.

**B** I didn't ask what it was made of, I asked if you'd make me one.

**M** Every time I have an egg I stick the shell on there and spray it.

**C** She sees through walls.

**B** Will. You. Make. Me. One.

**C** Other lives.

**A** A mother beats her child savagely because it runs out in front of a car.

**M** You stop thinking of yourself as I, you think of we.

**B** Lets just go to/bed.

**C** no no no no no no no no

**A** A wish under pressure.

**C** Cry blue murder.

**M** Do not remove your gloves until you leave the last town.

**B** Are you a lesbian?

**M** Oh please.



**B** Base 1.

Base 2.

Base 3.

Bingo<sup>11</sup>.

**C** Cuando estés muerta olerás mejor que ahora.

**A** Una americana tradujo una novela del castellano al inglés. Le pidió a un compañero de clase español que le diera su opinión sobre el trabajo. La traducción era muy mala. Él se ofreció a ayudarla y ella quiso pagarle por el tiempo empleado. Él se negó. Ella se ofreció a llevarle a cenar. Esto le pareció razonable así que accedió. Pero ella se olvidó. El español todavía está esperando la cena.

**B** El dinero viene solo<sup>12</sup>.

**C** Sola.

**M** Si viniera el amor.

**B** Simplemente no soy yo.

**A** ¿Se te ha pasado por la cabeza alguna vez que puedes estar mirando en el sitio equivocado?

**M** Ahora.

**B** Nunca.

**C** No.

**B** Es muy bonito. ¿Me harás uno?

**M** Se hace con cáscaras de huevo y hormigón.

**B** ¿Me harás uno?

**M** Hormigón, pintura y cáscara de huevo.

**B** No te he preguntado de qué está hecho, te he preguntado si me harías uno.

**M** Cada vez que me tomo un huevo pego la cáscara ahí y le echo laca.

**C** Ella ve más allá de las cosas.

**B** Me. Harás. Uno.

**C** De otras vidas.

**A** Una madre le da una paliza a su hijo porque se ha cruzado delante de un coche.

**M** Dejas de pensar en ti como uno, piensas en nosotros.

**B** Simplemente vámonos a/la cama.

**C** no no no no no no no no no

**A** Un deseo a la fuerza.

**C** Pon el grito en el cielo.

**M** No te quites los guantes hasta que salgas de la última ciudad.

**B** ¿Eres lesbiana?

**M** Venga, por favor.

---

<sup>11</sup> Terminología del *baseball*. Hace referencia a las cuatro bases que el jugador debe alcanzar una vez golpeada la pelota con el bate para conseguir marcar.

<sup>12</sup> En español en el original. La que sería su traducción al inglés “Money comes alone”, permite el enlace con frases posteriores del texto: “If love would come”.

**B** I thought that might be why you don't have children.

**A** Why?

**M** I never met a man I trusted.

**C** Why what?

**B** You trust me?

**M** This has nothing to do with you.

**C** Why what?

**M** I'm not interested in you.

**C** Why what, why what?

**M** I'm not interested in the first fucking thing about you.

**A** I don't drink. I hate smoking. I'm vegetarian. I don't fuck around. I've never visited a prostitute and I've never had a sexually transmitted disease other than thrush. This does, I'm afraid, make me a rarity, if not unique.

**B** Look.

**C** Listen.

**B** Look. My nose.

**M** What about it.

**B** What do you think?

**C** Broken.

**B** I've never broken a bone in my body.

**A** Like Christ.

**B** But my Dad has. Smashed his nose in a car crash when he was eighteen. And I've got this. Genetically impossible, but there it is. We pass these messages faster than we think and in ways we don't think possible.

**C** If I was

If I

If I was

**M** HURRY UP PLEASE IT'S TIME

**B** And don't you think that a child conceived by rape would suffer?

**C** But as it is.

**M** You think I'm going to rape you?

**C** Yes.

**A** No.

**B** Yes.

**M** No.

**A** No.

**B** Yes.

**C** Yes.

**B** Pensé que a lo mejor por eso no tenías hijos.  
**A** ¿Por qué?  
**M** Nunca encontré a un hombre en el que confiara.  
**C** ¿Por qué, qué?  
**B** ¿Confías en mí?  
**M** Esto no tiene nada que ver contigo.  
**C** ¿Por qué qué?  
**M** No estoy interesada en ti.  
**C** ¿Por qué qué, por qué qué?  
**M** No me interesa ni la más mínima puta cosa que tenga que ver contigo.  
**A** No bebo. No soporto el tabaco. Soy vegetariano. No voy haciendo el gilipollas por ahí. Nunca he ido de putas y nunca he tenido más enfermedad venérea que unos hongos. Esto, me temo, me convierte en algo fuera de lo común, por no decir único.

**B** Mira.  
**C** Escucha.  
**B** Mira. Mi nariz.  
**M** Qué le pasa.  
**B** ¿Tú qué opinas?  
**C** Rota.  
**B** Yo no me he roto un hueso en la vida.  
**A** Como Jesucristo.  
**B** Pero mi padre sí. Se destrozó la nariz en un accidente de coche cuando tenía dieciocho años. Y yo tengo esto. Genéticamente imposible, pero ahí está. Nos pasamos estos mensajes más rápido de lo que pensamos y de formas que no nos parecen posibles.

**C** Si yo fuera  
 Si yo  
 Si yo fuera

**M** DATE PRISA POR FAVOR ES LA HORA<sup>13</sup>  
**B** ¿Y no crees que un niño fruto de una violación sufriría?  
**C** Pero tal y como son las cosas.  
**M** ¿Crees que te voy a violar?  
**C** Sí.  
**A** No.  
**B** Sí.  
**M** No.  
**A** No.  
**B** Sí.  
**C** Sí.

---

<sup>13</sup> Frase procedente del capítulo II, A Game of Chess, de *The Waste Land*. La frase, que exhorta a apurar la vida, se repite en cinco ocasiones en dicho texto. Aparece en mayúsculas también en el original.

**M** Is that possible?

**C** I see no good in anyone any more.

**B** Okay, I was, okay, I was, okay okay. I was, okay, two people, right?

**A** Okay.

**B** One of these days,

**C** Soon very soon,

**M** Now.

**A** But looks aren't everything.

**B** It's just not me.

**A** A small boy had an imaginary friend. He took her to the beach and they played in the sea. A man came from the water and took her away. The following morning the body of a girl was found washed up on the beach.

**M** What's that got to do with anything?

**A** Clutching a fistful of sand.

**B** Everything.

**C** What's anything got to do with anything?

**M** Nothing.

**A** Exactly.

**B** That's the worst of it.

**M** Nothing.

**C** Is this what it is? Is this it?

**M** How much longer

**B** How many more times

**A** How much more

**C** Corrupt or inept.

**B** I am nobody's windfall.

**A** I'm sorry.

**C** Go away.

**M** Now.

**C** Go away.

**B** I'm sorry.

**C** Go away.

**A** I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry.

**C** What for?

**M** Have you ever raped anyone?

**A** I'm sorry I'm following you.

**B** No.

**M** Why not?

**A** There're worse things than being fat and fifty.

**M** Why not?

**A** Being dead and thirty.

**M** ¿Eso es posible?

**C** Ya no veo nada bueno en nadie.

**B** Vale, yo era, vale, yo era, vale vale. Yo era, vale, dos personas distintas, ¿sí?

**A** Vale.

**B** Un día de estos,

**C** Pronto muy pronto,

**M** Ahora.

**A** Pero la apariencia no lo es todo.

**B** Simplemente no soy yo.

**A** Un niño pequeño tenía una amiga imaginaria. La llevó a la playa y jugaron en el mar.

Un hombre salió del agua y se la llevó. A la mañana siguiente encontraron en la playa el cuerpo de una niña arrastrado por el agua.

**M** ¿Qué tiene eso que ver con nada?

**A** Apretando un puñado de arena en la mano.

**B** Todo.

**C** ¿Qué tiene nada que ver con nada?

**M** Nada.

**A** Exacto.

**B** Eso es lo peor de todo.

**M** Nada.

**C** ¿Esto es lo que hay? ¿Esto es todo?

**M** Cuánto tiempo más

**B** Cuántas veces más

**A** Cuánto más

**C** Corrupto o inepto.

**B** No soy el golpe de suerte de nadie.

**A** Lo siento.

**C** Vete.

**M** Ahora.

**C** Vete.

**B** Lo siento.

**C** Vete.

**A** Lo siento, lo siento, lo siento, lo siento, lo siento, lo siento, lo siento.

**C** ¿Por qué?

**M** ¿Has violado a alguien alguna vez?

**A** Siento estar siguiéndote.

**B** No.

**M** ¿Por qué no?

**A** Hay cosas peores que estar gordo y tener cincuenta años.

**M** ¿Por qué no?

**A** Estar muerto y tener treinta.

**M** I'm the kind of woman about whom people say Who *was* that woman?

**A** The question is Where do you live and where do you want to live?

**M** Absence sleeps between the buildings at night.

**C** Don't die.

**B** This city, fucking love it, wouldn't live nowhere else, couldn't.

**M** Where do you find it?

**C** Where do I start?

**A** A Japanese man in love with his virtual reality girlfriend.

**B** You look reasonably happy for someone who's not.

**M** Where do I stop?

**A** Swords in turmoil.

**B** Here.

**C** I am looking for a time and place free of things that crawl, fly or sting.

**M** Inside.

**A** Here.

**M** Be the one.

**C** If she'd left —

**M** I don't want to grow old and cold and be too poor to dye my hair.

**C** You get mixed messages because I have mixed feelings.

**M** I don't want to be living in a bedsit at sixty, too scared to turn the heater on because I can't pay the bill.

**C** What ties me to you is guilt.

**M** I don't want to die alone and not be found till my bones are clean and the rent overdue.

**C** I don't want to stay.

**B** I don't want to stay.

**C** I want you to leave.

**M** If love would come.

**A** Let it happen.

**C** No.

**M** It's leaving me behind.

**B** No.

**C** No.

**M** Yes.

**B** No.

**A** Yes.

**C** No.

**M** Yes.

**B** Let me go.

**C** I don't want to have to buy you Christmas presents any more.

**M** Soy esa clase de mujer que la gente pregunta ¿quién *era* esa mujer?

**A** La pregunta es ¿dónde vives? y ¿dónde quieres vivir?

**M** De noche la ausencia duerme entre los edificios.

**C** No te mueras.

**B** Esta ciudad, me encanta, joder, no viviría en ningún otro sitio, no podría.

**M** ¿Dónde encontrarlo?

**C** ¿Dónde empiezo?

**A** Un japonés enamorado de su novia virtual.

**B** Pareces bastante feliz para alguien que no lo es.

**M** ¿Dónde acabo?

**A** Las espadas andan revueltas.

**B** Aquí.

**C** Busco un tiempo y un espacio libres de cosas que repten, que vuelen o que piquen.

**M** Adentro.

**A** Aquí.

**M** Sé el hombre de mi vida.

**C** Si ella se hubiera marchado —

**M** No quiero hacerme vieja y pasar frío y ser demasiado pobre para teñirme el pelo.

**C** Te llegan mensajes confusos porque yo tengo sentimientos confusos.

**M** No quiero estar viviendo en un estudio a los sesenta, demasiado asustada para encender la calefacción porque no pueda pagar la factura.

**C** Lo que me ata a ti es la culpa.

**M** No quiero morirme sola y que no me encuentren hasta que mis huesos estén limpios y haya vencido el alquiler.

**C** No quiero quedarme.

**B** No quiero quedarme.

**C** Quiero que te vayas.

**M** Si llegara el amor.

**A** Deja que suceda.

**C** No.

**M** Me está dejando atrás.

**B** No.

**C** No.

**M** Sí.

**B** No.

**A** Sí.

**C** No.

**M** Sí.

**B** Deja que me vaya.

**C** No quiero tener que comprarte regalos de Navidad nunca más.

**B** Just a name would be nice.  
**M** You're very naïve if you think you still have those kind of choices.  
**B** My back aches.  
**C** My head aches.  
**A** My heart aches.  
**M** You shouldn't sleep next to the radiator.  
**B** Where should I sleep?  
**M** Do you want a massage?  
**C** Don't touch me.  
**M** I shouldn't be doing this.  
**A** One touch.  
**B** Will you get into trouble?  
**A** An isolated act.  
**M** No, I...mustn't get attached.  
**A** It's only natural.  
**B** Seeing another human being in distress.  
**C** I feel  
     I just feel  
**M** You asked me to seduce you.  
**B** Not tie me up.  
**A** Be grateful.  
**C** As a child I liked to piss on the carpet. The carpet rotted and I blamed it on the dog.  
  
**M** I'm unable to know you.  
**C** Don't want to know me.  
**M** Utterly unknowable.  
**A** Still here.  
**M** I need a child.  
**B** That's all?  
**C** It's everything.  
**M** That's all.  
**B** Meni ni iz dzepa, ni u dzep.  
**C** Mother.  
**A** The king is dead, long live the king.  
**B** If it could be an act of love.  
**C** I can't remember  
**B** Whose  
**C** Any more  
**A** Why do you think that is?  
**C** My mind's a blank.



**B** Con su nombre me valdría.  
**M** Eres muy ingenuo si crees que todavía tienes esa clase de opciones.  
**B** Me duele la espalda.  
**C** Me duele la cabeza.  
**A** Me duele el alma.  
**M** No deberías dormir al lado del radiador.  
**B** ¿Dónde debería dormir?  
**M** ¿Quieres un masaje?  
**C** No me toques.  
**M** No debería estar haciendo esto.  
**A** Un contacto.  
**B** ¿Te meterás en un lío?  
**A** Un acto aislado.  
**M** No, yo...no debo encariñarme.  
**A** Es natural.  
**B** Ver a otro ser humano sufriendo.  
**C** Me siento  
     Sencillamente me siento  
**M** Me pediste que te sedujera.  
**B** No me ates.  
**A** Agradécelo.  
**C** De pequeña me gustaba hacer pis en la alfombra. La alfombra se pudrió y yo le eché  
     la culpa al perro.  
**M** Soy incapaz de conocerte.  
**C** No quieres conocerme.  
**M** Totalmente incognoscible.  
**A** Todavía aquí.  
**M** Necesito un hijo.  
**B** ¿Eso es todo?  
**C** Es todo.  
**M** Eso es todo.  
**B** Meni ni iz dzepa, ni u dzep<sup>14</sup>.  
**C** Madre.  
**A** El rey ha muerto, larga vida al rey.  
**B** Si pudiera ser un acto de amor.  
**C** No puedo acordarme  
**B** De quién  
**C** Ya no más  
**A** ¿Por qué crees que es?  
**C** Mi mente está en blanco.

---

<sup>14</sup> En serbo-croata: “No está ni en mi bolsillo ni fuera de él”.

**M** Why are you laughing?  
**C** Someone has died.  
**B** You think I'm laughing?  
**M** Why are you crying?  
**C** You're dead to me.  
**B** You think I'm crying?  
**C** I'll cry if you laugh.  
**B** You could be my mother.  
**M** I'm not your mother.  
**A** Baby.  
**M** now now now now now now now  
**C** Am I an unnecessary complication?  
**B** A sporadic addict.  
**A** No one but you.  
**B** Addicted to sickness.  
**A** It's not you, it's me.  
**C** It's always me.  
**A** I want to sleep next to you and do your shopping and carry your bags and tell you  
how much I love being with you but they keep making me do stupid things.  
**M** It's not me, it's you.  
**B** Pointless fucking  
**M** Time sheet.  
**C** Six month plan.  
**A** And I want to play hide-and-seek and give you my clothes and tell you I like your  
shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and  
kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you  
eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your  
letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes  
you don't listen to and watch great films and watch terrible films and  
complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and  
get up to fetch you coffee and bagels and Danish and go to Florent and drink  
coffee at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find  
a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take  
you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the  
morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin  
and tell you how much I love your hair your eyes your lips your neck your  
breasts your arse your

**M** ¿Por qué te ríes?

**C** Alguien se ha muerto.

**B** ¿Crees que me estoy riendo?

**M** ¿Por qué estás llorando?

**C** Estás muerta para mí.

**B** ¿Crees que estoy llorando?

**C** Lloraré si te ríes.

**B** Podrías ser mi madre.

**M** No soy tu madre.

**A** Cariño.

**M** Ahora ahora ahora ahora ahora ahora ahora

**C** ¿Soy una complicación innecesaria?

**B** Una adicta esporádica.

**A** Nadie más que tú.

**B** Adicta a la enfermedad.

**A** No eres tú, soy yo.

**C** Siempre soy yo.

**A** Quiero dormir a tu lado y hacerte la compra y llevarte las bolsas y decirte cuánto me gusta estar contigo pero me siguen obligando a hacer estupideces.

**M** No soy yo, eres tú.

**B** Folleto absurdo

**M** Cuadrante horario.

**C** Plan semestral.

**A** Y quiero jugar al escondite y darte mi ropa y decirte que me gustan tus zapatos y sentarme en los escalones mientras te das un baño y darte un masaje en el cuello y besarte los pies y cogerte la mano y salir a comer fuera y que no me importe que te comas mi comida y quedar contigo en el Rudy<sup>15</sup> y comentar el día y pasarte las cartas a máquina y llevarte las cajas y reírme de tus paranoias y darte cintas que no escuches y ver películas buenas y ver películas terribles y quejarme de la radio y hacerte fotos mientras duermes y levantarme para ir a traerte café con panecillos y bollos e ir a Florent<sup>16</sup> y tomar un café a medianoche y dejar que me robes los cigarrillos y no ser capaz de encontrar una cerilla y hablarte del programa de televisión que vi la noche anterior y llevarte al oculista y no reírme de tus chistes y desearte por la mañana pero dejarte dormir un rato más y besarte la espalda y acariciar tu piel y decirte cuánto me gusta tu pelo tus ojos tus labios tu cuello tus pechos tu culo tu

---

<sup>15</sup> Bar restaurante neoyorkino abierto desde 1933 en *Hell's Kitchen*.

<sup>16</sup> Establecimiento de 24 horas neoyorkino.

and sit on the steps smoking till your neighbour comes home and sit on the steps smoking till *you* come home and worry when you're late and be amazed when you're early and give you sunflowers and go to your party and dance till I'm black and be sorry when I'm wrong and happy when you forgive me and look at your photos and wish I'd known you forever and hear your voice in my ear and feel your skin on my skin and get scared when you're angry and your eye has gone red and the other eye blue and your hair to the left and your face oriental and tell you you're gorgeous and hug you when you're anxious and hold you when you hurt and want you when I smell you and offend you when I touch you and whimper when I'm next to you and whimper when I'm not and dribble on your breast and smother you in the night and get cold when you take the blanket and hot when you don't and melt when you smile and dissolve when you laugh and not understand why you think I'm rejecting you when I'm not rejecting you and wonder how you could think I'd ever reject you and wonder who you are but accept you anyway and tell you about the tree angel enchanted forest boy who flew across the ocean because he loved you and write poems for you and wonder why you don't believe me and have a feeling so deep I can't find words for it and want to buy you a kitten I'd get jealous of because it would get more attention than me and keep you in bed when you have to go and cry like a baby when you finally do and get rid of the roaches and buy you presents you don't want and take them away again and ask you to marry me and you say no *again* but keep on asking because though you think I don't mean it I do always have from the first time I asked you and wander the city thinking it's empty without you and want what you want and think I'm losing myself but know I'm safe with you and tell you the worst of me and try to give you the best of me because you don't deserve any less and answer your questions when I'd rather not and tell you the truth when I really don't want to and try to be honest because I know you prefer it and think it's all over but hang on in for just ten more minutes before you throw me out of your life and forget who I am and try to get closer to you because it's beautiful learning to know you and well worth the effort and speak German to you badly and Hebrew to you worse and make love with you at three in the morning and somehow somehow somehow communicate some of the /overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding on-going never-ending love I have for you.

y sentarme a fumar en las escaleras hasta que tu vecino vuelva a casa y sentarme a fumar en las escaleras hasta que *tú* vuelvas a casa y preocuparme si llegas tarde y sorprenderme cuando llegues pronto y traerte girasoles e ir a tu fiesta y bailar hasta caer rendido y arrepentirme cuando me equivoque y alegrarme cuando me perdones y ver tus fotos y desear haberte conocido siempre y escuchar tu voz al oído y sentir tu piel en mi piel y asustarme cuando te enfades y uno de los ojos se te ponga rojo y el otro azul y el pelo se te vaya hacia la izquierda y se te ponga cara de chinita y decirte que eres maravillosa y abrazarte cuando estés nerviosa y agarrarte cuando sientas dolor y desearte cuando te huela y molestarte cuando te toque y lloriquear cuando esté cerca de ti y lloriquear cuando no lo esté y babear en tu pecho y comerte a besos durante la noche y quedarme helado cuando me quites la manta y asarme cuando no y derretirme cuando me sonrías y deshacerme cuando te rías y no entender por qué crees que te rechazo cuando no te estoy rechazando y preguntarme cómo pudiste pensar que yo podría rechazarte alguna vez y preguntarme quién eres pero aceptarte de todas formas y hablarte del chico del bosque encantado que cruzó volando el océano porque te amaba y escribirte poemas y preguntarme por qué no me crees y tener un sentimiento tan profundo que no pueda encontrar palabras para describirlo y querer comprarte un gatito del que estaría celoso porque le prestarías más atención que a mí y retenerte en la cama cuando tengas que irte y llorar como un bebé cuando al final te vayas y deshacerme de las cucarachas y comprarte regalos que no quieras y llevármelos otra vez y pedirte que te cases conmigo y que me digas que no *otra vez* pero seguir pidiéndotelo porque aunque crees que no lo digo en serio siempre lo he hecho desde la primera vez que te lo pedí y vagar por la ciudad pensando que está vacía sin ti y querer lo que tú quieras y pensar que me estoy perdiendo a mí mismo pero saber que contigo estoy a salvo y contarte lo peor de mí y tratar de darte lo mejor de mí porque tú no te mereces menos y contestar a tus preguntas cuando preferiría no hacerlo y decirte la verdad cuando realmente no quiero e intentar ser honesto porque sé que tú lo prefieres y pensar que todo se ha acabado pero aferrarme a ello sólo diez minutos más antes de que me saques de tu vida y te olvides de quién soy y tratar de acercarme más a ti porque es hermoso aprender a conocerte y vale la pena el esfuerzo y hablarte en un pésimo alemán y en un hebreo todavía peor y hacerte el amor a las tres de la mañana y de algún modo de algún modo de algún modo transmitirte algo del amor/ incontenible imperecedero abrumador incondicional absoluto enriquecedor estimulante continuo e inagotable que siento por ti.

**C** (*Under her breath until A stops speaking.*) this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop (Then at normal volume.) this has to stop this has to stop this has to stop

**A** Don't they *understand*? I've got *important* things to do.

**C** It's getting worse.

**A** I am lost, so fucking lost in this mess of a woman.

**B** She wants a kid yesterday.

**A** What will I do when you throw me away?

**C** Listen.

**B** Look.

**C** Listen. I am here to remember. I need to... remember. I have this grief and I don't know why.

**A** You're always gorgeous, but you're particularly gorgeous when you come.

**C** That violent terrified paralysed child.

**A** As she gets more and more angry off come more and more clothes as it gets less and less likely she'll let me anywhere near her.

**B** I have a bad bad feeling about this bad bad feeling.

**A** I am so lonely, so fucking lonely.

**C** I didn't

**A** I don't

**C** Understand

**M** Control, control, relax and control.

**A** It is this woman with the desolate eyes for whom I would die.

**C** Her hair is white, but for some reason — perhaps because her hair is white — I have no idea how old she is.

**M** Sunny landscapes. Pastel walls. Gentle air conditioning.

**A** I keep trying to understand but I don't.

**C** I look at the large beige hessian cushion, try to connect, try to decipher myself woven into the clean blank fabric.

**A** When does it stop?

**C** And then at the paisley green cushion, a thoroughly inappropriate cushion to represent any part of me, especially the parts I am showing to her.

**M** Do you have difficulty in relationships with men?

**A** busy happy busy happy busy happy

**M** Do you *have* relationships with men?



**B** The only thing I want to say I've said already, and it's a bit fucking tedious to say it again, no matter how true it is, no matter that it's the one unifying thought humanity has.

**A** HOW CAN YOU LEAVE ME LIKE THIS?

**C** My grief has nothing to do with men. I'm having a breakdown because I'm going to die.

**A** Long before I had the chance to adore all of you, I adored the bits of you I could see.

**B** The woman with dragon eyes.

**A** Blue into green.

**C** All blue.

**A** I don't have music, Christ I wish I had music but all I have is words.

**B** Du bist die Liebe meines Lebens.

**A** Don't cut me out.

**B** Something inside me that kicks like a bastard.

**C** A dull ache in my solar plexus.

**B** Gag for a fag.

**M** Have you ever been hospitalised?

**A** Pain by association.

**C** I need a miracle to save me.

**M** What for?

**A** Insanity.

**C** Anorexia. Bulimia.

**B** Whatever.

**C** No.

**M** Never.

**C** Sorry.

**A** The truth is simple.

**C** I'm evil, I'm damaged, and no one can save me.

**A** Death is an option.

**B** I disgust myself.

**C** Depression's inadequate. A full scale emotional collapse is the minimum required to justify letting everyone down.

**A** The coward's way out,

**C** I don't have the courage.

**B** I think about you

**A** Dream about you

**B** Talk about you

**A** Can't get you out of my system.

**M** It's okay.



**B** Lo único que quiero decir ya lo he dicho y es un poco tedioso decirlo otra vez, joder, no importa lo cierto que sea, no importa que sea el único pensamiento aglutinador que tiene la humanidad.

**A** ¿CÓMO PUEDES DEJARME ASÍ?

**C** Mi pena no tiene nada que ver con los hombres. Estoy teniendo una crisis porque me voy a morir.

**A** Mucho antes de que tuviera la oportunidad de adorarlo todo de ti adoraba los pedazos de ti que podía ver.

**B** La mujer con ojos de dragón.

**A** Del azul al verde.

**C** Todo azul.

**A** No tengo música, Dios ojalá tuviera música pero todo lo que tengo son palabras.

**B** Du bist die Liebe meines Lebens<sup>18</sup>.

**A** No me apartes.

**B** Algo dentro de mí que golpea como un cabrón.

**C** Un dolor sordo en mi plexo solar.

**B** Me muero por un cigarro.

**M** ¿Te han hospitalizado alguna vez?

**A** Dolor por asociación.

**C** Necesito un milagro que me salve.

**M** ¿Por qué fue?

**A** Locura.

**C** Anorexia. Bulimia.

**B** Lo que sea.

**C** No.

**M** Nunca.

**C** Lo siento.

**A** La verdad es simple.

**C** Soy mala, estoy herida y nadie puede salvarme.

**A** La muerte es una opción.

**B** Me doy asco.

**C** Una depresión no es suficiente. Una crisis emocional a gran escala es lo mínimo necesario para justificar el decepcionarle a todo el mundo.

**A** La salida del cobarde,

**C** No tengo el valor.

**B** Pienso en ti

**A** Sueño contigo

**B** Hablo de ti

**A** No puedo sacarte de la cabeza.

**M** No pasa nada.

---

<sup>18</sup> En alemán en el original: "Eres el amor de mi vida".

**B** I like you in my system.  
**M** No performance needed.  
**C** One fine morning in the month of May.  
**B** No that's not it.  
**C** You could be my mother.  
**M** I'm not your mother.  
**C** I have this guilt and I don't know why.  
**A** Only love can save me and love has destroyed me.  
**C** A field. A basement. A bed. A car.  
**B** In a day or two I'll go back for another affair, although the affair is now so on-going  
it almost constitutes a relationship.  
**M** Go on.  
**B** If you don't want me to come I won't come. You can say, it doesn't matter. I mean it  
matters but it's better to say. Then I'll know. So.  
**M** Beyond the pale.  
**A** Beyond the pain.  
**M** Choose, focus, apply.  
**B** I fancy my chances.  
**C** I buy a new tape recorder and blank tapes.  
**B** I always do.  
**C** I have old ones that will do just as well in actuality, but the truth has little to do with  
actuality, and the point (if there is one) is to record the truth.  
**A** I am so tired.  
**C** I crave white on white and black, but my thoughts race in glorious technicolour,  
prodding me awake, whipping away the warm blanket of invisibility every  
time it swears to smother my mind in nothing.  
  
**A** Most people,  
**B** They get on,  
**A** They get up,  
**B** They get on.  
**A** My hollow heart is full of darkness.  
**C** One touch record.  
**M** Filled with emptiness.

**B** Me gusta tenerte en la cabeza.  
**M** No hace falta que hagas teatro.  
**C** Una hermosa mañana del mes de Mayo<sup>19</sup>.  
**B** No no es eso.  
**C** Podrías ser mi madre.  
**M** No soy tu madre.  
**C** Tengo esta culpa y no sé por qué.  
**A** El amor es lo único que puede salvarme y el amor me ha destruido.  
**C** Un campo. Un sótano. Una cama. Un coche.  
**B** En uno o dos días me volveré a buscar otra aventura, aunque en este momento la aventura es ya tan continuada que es casi una relación.  
**M** Continúa.  
**B** Si no quieres que venga, no vendré. Puedes decírmelo, no importa. Quiero decir que sí importa pero que es mejor decirlo. Así lo sabré. Así que.  
**M** Más allá de lo aceptable.  
**A** Más allá del dolor.  
**M** Escoge, focaliza, concéntrate.  
**B** Calculo mis probabilidades.  
**C** Me compro una grabadora nueva y cintas virgen.  
**B** Siempre lo hago.  
**C** En realidad tengo unas viejas que podrían valer, pero la verdad tiene poco que ver con la realidad, y el objetivo (si es que hay uno) es registrar la verdad.  
**A** Estoy tan cansado.  
**C** Me muero por el blanco sobre blanco y negro, pero mis pensamientos se disparan en glorioso technicolor<sup>20</sup>, manteniéndome despierta, arrebatándome el cálido manto de la invisibilidad cada vez que promete ahogar mi pensamiento en la nada.  
**A** La mayoría de la gente,  
**B** Siguen adelante,  
**A** Se levantan,  
**B** Siguen adelante.  
**A** Mi corazón hueco está lleno de oscuridad.  
**C** Registrar con un simple contacto<sup>21</sup>.  
**M** Lleno de vacío.

---

<sup>19</sup> Frase extraída de *La Peste* (Albert Camus, 1947) que uno de los personajes reescribe una y otra vez como posible principio de una novela. Su presencia en *Crave* refuerza el tema de la recurrencia y el eterno retorno.

<sup>20</sup> “Glorious Technicolour” remite a un conocido lema publicitario de la época en que se desarrolló — en Estados Unidos — la técnica cinematográfica del technicolor (años veinte-cincuenta), caracterizada por su saturación cromática.

<sup>21</sup> “One touch record” indica registrar sonido con un dispositivo electrónico que permite grabar con solo apretar un botón, un *click*. “Grabar con un solo click” estaría próximo al original, pero no mantendría el juego que en el texto se construye con esa expresión o parte de ella, pues la palabra *touch* se repite una y otra vez desvelando, precisamente, en los personajes el anhelo del contacto.

**B** Satisfied with nothing.

**A** One touch.

**M** Record.

**C** My bowel curls at his touch.

**A** Poor, poor love.

**C** I feel nothing, nothing. I feel nothing.

**B** I came back.

**C** If she'd left —

**A** I'm going to die.

**M** This abuse has gone on long enough.

**C** Maggots everywhere.

**B** There's no one like you.

**C** Whenever I look really close at something, it swarms with white larvae.

**A** Black folding in.

**C** I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat.

**B** Something happened.

**A** So aghast.

**C** I try to pull it out but it gets longer and longer, there's no end to it. I swallow it and pretend it isn't there.

**B** Imperceptibly slowly and in an instant.

**A** Nothing spectacular.

**B** I keep coming back.

**A** A horror so deep only ritual can contain it,

**M** Express it,

**B** Explain it,

**A** Maintain it.

**B** Besos brujos que me matan.

**C** The navy denim dress I wore at six, the elastic red and blue belt tight round my waist, nylon socks, the hard crust of scabs on my knees, the metal barred climbing frame between my legs, David —

**A** NO.

**M** I cannot love you because I cannot respect you.

**C** Clean slate, long love.

**M** I was catching a plane. A psychic predicted that I would not get on this flight but that my lover would. The plane would crash and he would be killed. I didn't know what to do. If I missed the flight I would be fulfilling the prophecy so risking my lover's death. But in order to break the prophecy I would have to get on a plane which seemed destined to crash.

**A** What did you do?

**M** Begin again.

**B** No satisfecho con nada.  
**A** Un contacto.  
**M** Registrar.  
**C** Mi vientre se retuerce con su contacto.  
**A** Pobre, pobre amor.  
**C** No siento nada, nada. No siento nada.  
**B** Regresé.  
**C** Si ella se hubiera marchado —  
**A** Voy a morir.  
**M** Esta humillación ya ha durado bastante.  
**C** Gusanos por todas partes.  
**B** No hay nadie como tú.  
**C** Siempre que miro algo verdaderamente de cerca, hierve de larvas blancas.  
**A** Negro fundiéndose.  
**C** Abro la boca y yo estoy también llena de ellas, reptando por mi garganta.  
**B** Algo pasó.  
**A** Tan espantado.  
**C** Trato de sacármelo pero se hace cada vez más largo, no tiene fin, me lo trago y hago  
como que no está ahí.  
**B** Imperceptible lentamente y en un instante.  
**A** Nada espectacular.  
**B** Sigo regresando.  
**A** Un horror tan profundo que solo el rito puede contenerlo,  
**M** Expresarlo,  
**B** Explicarlo,  
**A** Preservarlo.  
**B** Besos brujos que me matan<sup>22</sup>.  
**C** El vestido marinero que me ponía a los seis años, el cinturón elástico azul y rojo  
ceñido alrededor de la cintura, los calcetines de nailon, la corteza de costras  
en las rodillas, el tobogán de barras metálicas entre las piernas, David —  
**A** NO.  
**M** No puedo quererte porque no puedo respetarte.  
**C** Borrón y cuenta nueva, largo amor.  
**M** Yo iba a coger un avión. Un vidente predijo que yo no cogería ese vuelo pero mi  
pareja sí. Que el avión se estrellaría y que él moriría. Yo no sabía qué hacer.  
Si perdía el avión estaría cumpliendo la profecía y arriesgándome a la muerte  
de mi pareja. Pero para romper la profecía tenía que subirme a un avión que  
parecía destinado a estrellarse.  
**A** ¿Qué hiciste?  
**M** Empieza de nuevo.

---

<sup>22</sup> Letra de tango. En español en el original.

**A** Begin again.  
**C** Purple heather scratching my legs.  
**A** Anything but this.  
**C** A handsome blond fourteen year old, his thumbs hooked over his jeans half exposing  
     his buttocks, his blue blue eyes full of the sun.  
**B** Sick of it, man, I'm totally fucking sick of it.  
**A** What did you do?  
**B** Nothing, nothing, I did nothing.  
**M** None of this matters because I'm simply not in love with you.  
**A** And I am shaking, sobbing with the memory of her, when she loved me, before I was  
     her torturer, before there was no room in me for her, before we  
     misunderstood, in fact the very first moment I saw her, her eyes smiling and  
     full of the sun, and I shudder with grief for that moment which I've been  
     hurtling away from ever since.  
**B** Begin again, begin again.  
**M** Move on.  
**A** I look at her breast,  
**C** A balloon of milk,  
**M** Sooner or later,  
**C** A bubble of blood,  
**B** One way or another,  
**C** Gurgling blood,  
**B** That is going into my mouth,  
**C** Thick yellow blood,  
**A** My pain is nothing compared to hers.  
**C** but but but  
**A** (and this is crucial)  
**B** Don't say no to me.  
**C** I keep coming back.  
**B** You have this effect.  
**M** You can't say no.  
**A** Dark angel divine.  
**C** It's not him I want.  
**A** I fucking miss you.  
**C** It's my virginity.  
**B** I miss fucking you.  
**C** A fourteen year old to steal my virginity on the moor and rape me till I come.

A Empieza de nuevo.  
 C El brezo morado arañándose las piernas.  
 A Cualquier cosa menos esto.  
 C Un guapo rubio de catorce años, con los pulgares enganchados en los vaqueros medio enseñando el culo, los ojos tremendamente azules llenos de luz.  
 B Harto de esto, tío, completamente harto de esto, joder.  
 A ¿Qué hiciste?  
 B Nada, nada, no hice nada.  
 M Nada de esto importa porque sencillamente no estoy enamorada de ti.  
 A Y yo tiemblo, lloro al acordarme de ella, de cuando me amaba, antes de que yo fuese su torturador, antes de que ya no quedase sitio en mí para ella, antes de que empezaran los malentendidos, de hecho el mismísimo primer momento en que la vi, con sus ojos risueños y llenos de luz y me retuerzo de la pena por ese momento desde el que no he dejado de caer en picado.  
 B Empieza de nuevo, empieza de nuevo.  
 M Sigue.  
 A Miro su pecho,  
 C Un globo de leche,  
 M Antes o después,  
 C Una burbuja de sangre,  
 B De cualquier manera,  
 C Sangre que borbotea,  
 B Que me entra por la boca,  
 C Sangre espesa, amarilla,  
 A Mi dolor no es nada comparado con el de ella.  
 C pero pero pero  
 A (y esto es crucial)  
 B No me digas que no.  
 C Sigo regresando.  
 B Causas este efecto.  
 M No puedes decir que no.  
 A Oscuro ángel divino.  
 C No es él lo que yo quiero.  
 A Te echo de menos, joder.  
 C Es mi virginidad.  
 B Echo de menos follarte<sup>23</sup>.  
 C Un chico de catorce años que me roba la virginidad en el páramo y me viola hasta que me corro.

---

<sup>23</sup> En las líneas “I fucking miss you” y “I miss fucking you”, Sarah Kane juega con la doble posibilidad de uso de *fucking* como adjetivo intensificador y como verbo. Un simple cambio de posición en la frase modifica completamente el sentido. En este caso, la traducción refleja el sentido, pero no el juego de palabras.

**M** One of these days

**B** Soon very soon

**A** Love you till then

**M** (and after?)

**C** I have children, the men come, I am fighting but they take them, I realise, the men,  
they came, they said, in the night, they said

**A** don't say no to me you can't say no to me because it's such a relief to have love again  
and to lie in bed and be held and touched and kissed and adored and your  
heart will leap when you hear my voice and see my smile and feel my breath  
on your neck and your heart will race when I want to see you and I will lie to  
you from day one and use you and screw you and break your heart because  
you broke mine first and you will love me more each day until the weight is  
unbearable and your life is mine and you'll die alone because I will take what  
I want then walk away and owe you nothing it's always there it's always been  
there and you cannot deny the life you feel fuck that life fuck that life fuck  
that life I have lost you now

**C** GOT ME

**B** Now I have found you I can stop looking for myself.

**C** She touched my arm and smiled.

**B** One of those faces I could never have imagined.

**A** We checked into a hotel pretending we weren't going to have sex.

**C** Eyes, whispers, shades and shadows.

**M** Where you going who you seeing what you doing?

**B** Jebem radoznale.

**A** I have to be where I want to be.

**M** Can't have this again.

**A** We made love, then she threw up.

**C** No one to help me not my fucking mother neither.

**A** I crossed two rivers and wept by one.

**M** I close my eyes and I see her close her eyes and she sees you.

**A** The scream of a daffodil,

**M** The stain of a scream.

**C** I watched my father beat my mother with a walking stick.

**A** A stain,

**C** An echo,

**A** A stain.

**B** I'm sorry you saw that.



**M** Un día de estos

**B** Pronto muy pronto

**A** Te querré hasta entonces

**M** (¿y después?)

**C** Tengo niños, vienen los servicios sociales, me resisto pero se los llevan, me doy cuenta, los servicios sociales, ellos vinieron, dijeron, durante la noche, dijeron

**A** No me digas que no no puedes decirme que no porque es un alivio tan grande volver a tener amor y tumbarse en la cama y que te abracen y te toquen y te besen y te adoren y que el corazón te dé un vuelco cuando oigas mi voz y veas mi sonrisa y sientas mi aliento en la nuca y se te acelere el corazón cuando quiera verte y te mienta desde el primer día y te utilice y te engañe y te rompa el corazón porque tú rompiste el mío primero y que me quieras cada día más hasta que la carga sea insoportable y tu vida me pertenezca y te mueras sola porque yo tomaré lo que quiero y luego me largaré y no te deberé nada siempre está ahí siempre ha estado ahí y no puedes negar la vida que sientes que la jodan a esa vida que la jodan a esa vida que la jodan a esa vida te he perdido ahora

**C** ME ENTIENDES

**B** Ahora que te he encontrado puedo dejar de buscarme a mí mismo.

**C** Ella me tocó el brazo y sonrió.

**B** Una de esas caras que no podría haberme imaginado nunca.

**A** Nos registramos en un hotel fingiendo que no íbamos a acostarnos.

**C** Ojos, susurros, penumbras y sombras.

**M** ¿A dónde vas a quién vas a ver qué vas a hacer?

**B** Jebem radoznale<sup>24</sup>.

**A** Tengo que estar donde quiera estar.

**M** No puedo pasar por esto otra vez.

**A** Hicimos el amor, luego ella vomitó.

**C** Nadie que pudiera ayudarme, ni mi puta madre.

**A** Crucé dos ríos y lloré junto a uno<sup>25</sup>.

**M** Cierro los ojos y la veo, cierro sus ojos y ella te ve a ti.

**A** El grito de un narciso,

**M** La mancha de un grito.

**C** Vi a mi padre pegar a mi madre con un bastón.

**A** Una mancha,

**C** Un eco,

**A** Una mancha.

**B** Siento que vieras eso.

---

<sup>24</sup> *Slang* serbo-croata: “Soy un puto curioso”.

<sup>25</sup> Referencia a *The Waste Land: The fire sermon*: “By the waters of Leman I sat down and wept...”. Se trata de una alusión al conocido salmo: “By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion”. Psalm 37: 1 (KJV).

**C** I'm sorry he did it.  
**A** I despair of despair.  
**M** No regrets.  
**A** I swear I can't bear to look at you.  
**C** I did nothing, nothing.  
**B** I did nothing.  
**C** I want to feel physically like I feel emotionally. Starved.  
**M** Beaten.  
**A** Broken.  
**C** He buys me a make-up kit, blushers and lipstick and eyeshadow. And I paint my face  
in bruises and blood and cuts and swelling, and on the mirror in deep red,  
UGLY.  
**A** Death is my lover and he wants to move in.  
**B** What does that mean, what does that mean, what does that mean what you're saying?  
**C** Be a woman, be a woman, FUCK YOU.  
**M** There's something very unflattering about being desired when the other person is so  
drunk they can't see.  
**B** Fuck you.  
**C** I tried to explain that I don't want to sleep with someone who won't appreciate how  
hard it was for me the following morning, but he'd passed out by the time I  
finished my sentence.  
**M** QED.  
**C** Still sleeping with Daddy.  
**A** The games we play,  
**M** The lies we tell.  
**B** Your hair is an act of God.  
**A** A Vietnamese girl, her entire existence given meaning and permanence in the thirty  
seconds she fled from her village, skin melting, mouth open.  
  
**C** No one can hate me more than I hate myself.  
**A** I am not what I am, I am what I do.  
**M** This is terrible.  
**C** This is true.  
**A** The thing I swore I'd never do, the thing I swore I'd —  
**M** All that pain  
**C** Forever  
**B** Till now.

**C** Siento que él lo hiciera.  
**A** Me desespero de desesperación.  
**M** Sin remordimientos.  
**A** Te juro que no soporto mirarte.  
**C** No hice nada, nada.  
**B** No hice nada.  
**C** Quiero sentirme físicamente como me siento emocionalmente. Hambrienta.  
**M** Golpeada.  
**A** Roto.  
**C** Él me compra un estuche de maquillaje, coloretes, pintalabios y sombra de ojos. Y yo me pinto moratones, sangre, cortes y contusiones en la cara y escribo en el espejo con rojo fuerte FEA.  
**A** La muerte es mi amante y quiere mudarse conmigo.  
**B** Qué significa eso, qué significa eso, qué significa eso ¿qué estás diciendo?  
**C** Sé una mujer, sé una mujer, QUE TE JODAN.  
**M** Hay algo muy poco halagador en que te deseen cuando la otra persona está tan borracha que no puede ni ver.  
**B** Que te jodan.  
**C** Intenté explicar que no quiero acostarme con alguien que no vaya a entender lo difícil que fue para mí la mañana siguiente, pero para cuando terminé la frase él se había quedado dormido.  
**M** QED<sup>26</sup>.  
**C** Todavía dormía con papá.  
**A** Los juegos que jugamos,  
**M** Las mentiras que contamos.  
**B** Tu pelo es un desastre natural.  
**A** Una niña vietnamita cuya existencia cobró sentido e inmortalidad en los treinta segundos en los que huyó de su poblado, con la piel derritiéndose, la boca abierta<sup>27</sup>.  
**C** Nadie puede odiarme más de lo que yo me odio.  
**A** No soy lo que soy, soy lo que hago.  
**M** Esto es terrible.  
**C** Esto es verdad.  
**A** Lo que juré que no haría nunca, lo que juré que no —  
**M** Todo ese dolor  
**C** Para siempre  
**B** Hasta ahora.

---

<sup>26</sup> “Quod erat demonstrandum”. Abreviatura del latín inicialmente utilizada en el mundo académico y científico para zanjar que algo ha sido definitivamente probado como correcto o cierto.

<sup>27</sup> Hace referencia a Phan ThiKim Phúc, una niña vietnamita cuya foto, hecha por Nick Ut para la Associated Press, en la que aparecía huyendo asustada y cubierta de napalm, dio la vuelta al mundo en junio de 1972.

**A** On my children's lives, my children's love.  
**M** Why do you drink so much?  
**B** The fags aren't killing me fast enough.  
**C** My laughter is a bubble of despair.  
**M** Rule one.  
**C** No records.  
**M** No letters.  
**A** No credit card bills for afternoons in hotel rooms, no receipts for expensive jewellery,  
     no calling at home then hanging up in silence.  
**C** No feeling,  
**B** No emotion,  
**M** A cold fuck and a goldfish memory.  
**C** My bowels gave way.  
**A** Throbbing between shame and guilt.  
**C** Mess. Mess.  
**A** She knows.  
**B** It's just not me.  
**A** Never keep souvenirs of a murder.  
**M** Everything's clear.  
**C** Another girl,  
**B** Another life.  
**C** I did nothing, nothing.  
**B** I did nothing.  
**M** Beyond the pale.  
**A** God forgive me I want to be clean.  
**C** He screams at me to see what I have become.  
**M** Go on.  
**C** Why no one can make love to me the way I want to be loved?  
**M** I could be your mother.  
**B** You're not my mother.  
**M** Soon very soon.  
**B** Now.  
**C** I've faked orgasms before, but this is the first time I've faked *not* having an orgasm.  
  
**A** From under the door seeps a black pool of blood.  
**M** Why?  
**C** What?  
**B** Why what?  
**A** What?  
**M** When he's generous, kind, thoughtful and happy, I know he's having an affair.

**A** Por la vida de mis hijos, el amor de mis hijos.  
**M** ¿Por qué bebes tanto?  
**B** Los cigarrillos no me matan suficientemente rápido.  
**C** Mi risa es una burbuja de desesperación<sup>28</sup>.  
**M** Regla número uno.  
**C** Nada de registros.  
**M** Nada de cartas.  
**A** Nada de facturas de tarjeta por tardes en habitaciones de hotel, nada de recibos de joyería cara, nada de llamar a casa y luego colgar sin hablar.  
**C** Nada de sentimiento,  
**B** Nada de emoción,  
**M** Un polvo aséptico y memoria de pez.  
**C** Se me soltaron las tripas.  
**A** Latiendo entre la vergüenza y la culpa.  
**C** Suciedad. Suciedad.  
**A** Ella lo sabe.  
**B** Simplemente no soy yo.  
**A** Nunca guardes souvenirs de un asesinato.  
**M** Está todo claro.  
**C** Otra chica,  
**B** Otra vida.  
**C** No hice nada, nada.  
**B** No hice nada.  
**M** Más allá de lo aceptable,  
**A** Que Dios me perdone quiero estar limpio.  
**C** Él me grita al ver en lo que me he convertido.  
**M** Continúa.  
**C** ¿Por qué nadie puede hacerme el amor de la manera que yo quiero ser amada?  
**M** Podría ser tu madre.  
**B** Tú no eres mi madre.  
**M** Pronto muy pronto.  
**B** Ahora.  
**C** He fingido orgasmos antes, pero esta es la primera vez que he fingido que *no* he tenido un orgasmo.  
**A** Por debajo de la puerta se cuele un charco negro de sangre.  
**M** ¿Por qué?  
**C** ¿Qué?  
**B** ¿Por qué qué?  
**A** ¿Qué?  
**M** Cuando es generoso, amable, atento y alegre sé que está teniendo una aventura.

---

<sup>28</sup> Imagen usada por E.E Cummings en *Complete Poems*, 1904-1962: "Hate blows a bubble of despair into hugeness world system universe and bang" (Cummings, 1972).

**C** He thinks we're stupid, he thinks we don't know.  
**M** A third person in my bed whose face eludes me.  
**B** Just me,  
**A** Just the way I am,  
**C** Nothing to be done.  
**M** Give, sympathise, control.  
**B** Now.  
**C** So tired of secrets.  
**M** It's just not me.  
**C** She's currently having some kind of nervous breakdown and wishes she'd been born  
     black, male and more attractive.  
**B** I give myself.  
**C** Or just more attractive.  
**B** I give my heart.  
**C** Or just different.  
**M** But that's not really giving.  
**C** Just someone fucking else.  
**A** Fragile and choking.  
**C** She ceases to continue with the day to day farce of getting through the next few hours  
     in an attempt to ward off the fact that she doesn't know how to get through  
     the next forty years.  
**A** I love you still,  
**B** Against my will.  
**C** She's talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of  
     acknowledging that she is herself, is more than her pride can take.  
**B** With a fucking vengeance.  
**C** She's sick to the fucking gills of herself and wishes wishes wishes that something  
     would happen to make life begin.  
**A** I'm a much nicer person since I had an affair.  
**C** You can only kill yourself if you're not already dead.  
**M** Guilt does that.  
**A** Because now I know that betrayal means nothing.  
**C** Two women at the foot of a cross.  
**B** A flower opens in the heat of the sun.  
**A** A face screaming into hollow nothing.  
**B** It's real, it's real, dead real, dead real.  
**M** A private iconography which I cannot decipher,  
**A** Beyond my comprehension,  
**C** Beyond my

**C** Se cree que somos idiotas, se cree que no lo sabemos.

**M** Una tercera persona en mi cama cuya cara me esquivaba.

**B** Solo yo,

**A** Solo mi forma de ser,

**C** No hay nada que hacer.

**M** Entrega, compadécete, controla.

**B** Ahora.

**C** Tan harta de secretos.

**M** Simplemente no soy yo.

**C** En este momento ella está teniendo algún tipo de crisis nerviosa y desearía haber nacido negra, hombre y más atractiva.

**B** Yo me entrego.

**C** O solo más atractiva.

**B** Entrego mi corazón

**C** O solo diferente.

**M** Pero eso no es entregarse de verdad.

**C** Solo otra puta persona.

**A** Frágil y asfixiante.

**C** Ella deja de continuar con la farsa diaria de sobrellevar las siguientes horas en un intento de eludir el hecho de que no sabe cómo sobrellevar los siguientes cuarenta años.

**A** Todavía te quiero,

**B** Contra mi voluntad.

**C** Ella habla de sí misma en tercera persona porque la idea de ser quien es, de reconocer que es ella misma es más de lo que su orgullo puede resistir.

**B** Con todas mis putas ganas.

**C** Está hasta las putas narices de sí misma y desea desea desea que ocurra algo que haga que la vida empiece.

**A** Soy mucho mejor persona desde que tuve una aventura.

**C** Sólo puedes suicidarte si no estás muerto ya.

**M** La culpa hace eso.

**A** Porque ahora sé que la infidelidad no significa nada.

**C** Dos mujeres a los pies de una cruz<sup>29</sup>.

**B** Una flor se abre al calor del sol.

**A** Una cara que grita a la nada hueca.

**B** Es real, es real, totalmente real, totalmente real.

**M** Una iconografía privada que no puedo descifrar,

**A** Más allá de mi entendimiento,

**C** Más allá de mi

---

<sup>29</sup> Algunos Evangelios como el de San Juan (Jn 19:25) identifican a ambas mujeres como María, madre de Jesús, y María Magdalena.

**A** Beyond

**B** There's a difference between articulacy and intelligence. I can't articulate the difference but there is one.

**M** Empty.

**A** Sickened.

**C** White.

**B** Love me.

**A** Guilt lingers like the smell of death and nothing can free me from this cloud of blood.

**C** You killed my mother.

**A** She was already dead.

**M** If you want me to abuse you I will abuse you.

**A** She died.

**B** People die.

**M** It happens.

**C** My entire life is waiting to see the person with whom I am currently obsessed,  
starving the weeks away until our next fifteen minute appointment.

**A** MNO

**C** I write the truth and it kills me.

**B** On the run.

**M** Nowhere to hide.

**C** I hate these words that keep me alive I hate these words that won't let me die

**B** Expressing my pain without easing it.

**C** Ha ha ha

**B** Ho ho ho

**M** He he he



**A** Más allá

**B** Existe una diferencia entre la articulación verbal y la inteligencia. Yo no sé articular la diferencia pero la hay.

**M** Vacía.

**A** Asqueado.

**C** Blanco.

**B** Quiéreme.

**A** La culpa persiste como el olor de la muerte y nada puede liberarme de este halo de sangre<sup>30</sup>.

**C** Mataste a mi madre.

**A** Ya estaba muerta.

**M** Si quieres que te insulte te insultaré.

**A** Ella se murió.

**B** La gente se muere.

**M** Esas cosas pasan.

**C** Mi vida entera consiste en esperar a ver a la persona que en este momento me obsesiona, en resistir la agonía las semanas que faltan hasta nuestra próxima cita de quince minutos.

**A** MNO<sup>31</sup>

**C** Escribo la verdad y eso me mata.

**B** Huyendo.

**M** No hay donde esconderse.

**C** Odio estas palabras que me mantienen viva, odio estas palabras que no me dejarán morir

**B** Expresando mi dolor sin aliviarlo.

**C** Ja ja ja

**B** Je je je

**M** Él él él<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Recuerda las palabras de *Lady Macbeth* desesperada por limpiar la culpa de sus manos y asegurando que ni todos los perfumes de Arabia pueden borrar el olor de la sangre. "Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand" (Mc V, 1).

<sup>31</sup> Existen varias interpretaciones. En primer lugar, podría tratarse del inicio de un número de teléfono. En el mundo anglosajón las teclas van acompañadas de letras. En este caso correspondería a la tecla del número 6, lo que implicaría que el personaje empieza a hacer una llamada pero cambia de opinión y no continúa marcando. Según recoge el foro de discusión que promueve Ian Fisher en la red a través de una página dedicada a la interpretación y difusión de la obra de Sarah Kane [documento en línea: [www.ianfisher.com](http://www.ianfisher.com), consulta 19 de septiembre de 2011], otra opción sería considerar que las siglas hacen referencia a la tipificación policial de muertes: *murder*, *natural death* y *occasional death*. Si así fuera, Sarah Kane habría evitado la cuarta letra de dicha tipificación: s de *suicide*.

<sup>32</sup> El sonido de la risa que Sarah Kane incluye en el texto, podría, según el ya citado foro de Ian Fisher, recordar la canción de los Beatles *I am the Walrus*: "Ho ho ho, He he he, Ha ha ha". Se incluye en el álbum *Magical Mystery Tour* (1967).

La última línea "He, he, he" juega, además, con el significado pronominal del término *él*. Ya que esta línea procede de *M* cuya ansia en el texto se refiere a encontrar al hombre adecuado y ser madre, opto por incluir el pronombre en la traducción.

**C** It is not acceptable for me to be me.

**A** You're losing your mind in front of my eyes.

**M** It slipped silently out of control.

**B** Let me.

**M** Go.

**A** A small girl became increasingly paralysed by her parents' frequently violent rows.

Sometimes she would spend hours standing completely still in the toilet,  
simply because that was where she happened to be when the fight began.

Finally, in moments of calm, she would take bottles of milk from the fridge  
or doorstep and leave them in places where she may later become trapped.

Her parents were unable to understand why they found bottles of sour milk in  
every room in the house.

**M** Why?

**C** What?

**B** Why what?

**C** What?

**M** Why are you crying?

**A** There's no news here.

**B** You were so persistent.

**C** It's always me.

**M** You always knew this.

**B** It's out of control.

**C** How did I lose you?

**A** You threw me away.

**C** No.

**M** Yes.

**B** No.

**A** Yes.

**B** No.

**C** No.

**A** Yes.

*A beat.*

**B** No.

**C** No.

**M** Yes.

**B** No.

**C** No.

**A** Yes.

**C** No.

*A beat.*

**A** Yes.

**C** No puedo aceptar el hecho de ser yo.

**A** Se te está yendo la cabeza delante de mis narices.

**M** Se fue de las manos sigilosamente.

**B** Déjame.

**M** Ir.

**A** Una niña pequeña se iba quedando cada vez más paralizada ante las discusiones a menudo violentas de sus padres. A veces se pasaba horas de pie completamente inmóvil en el baño, sólo porque coincidía que era allí donde se encontraba cuando había empezado la discusión. Al final, en los momentos de calma, cogía botellas de leche del frigorífico o del escalón de la entrada y las iba dejando por los sitios donde podía quedarse atrapada después. Sus padres no podían entender por qué se encontraban botellas de leche cortada por todas las habitaciones de la casa.

**M** ¿Por qué?

**C** ¿Qué?

**B** ¿Por qué qué?

**C** ¿Qué?

**M** ¿Por qué estás llorando?

**A** No es ninguna novedad.

**B** Fuiste tan insistente.

**C** Siempre soy yo.

**M** Siempre lo supiste.

**B** Está fuera de control.

**C** ¿Cómo te perdí?

**A** Te deshiciste de mí.

**C** No.

**M** Sí.

**B** No.

**A** Sí.

**B** No.

**C** No.

**A** Sí.

*Una pausa.*

**B** No.

**C** No.

**M** Sí.

**B** No.

**C** No.

**A** Sí.

**C** No.

*Una pausa.*

**A** Sí.

**C** No.

**B** No.

**M** Yes.

**A** Yes.

**M** Yes.

**C** (*Emits a short one syllable scream.*)

*A beat.*

**C** (*Emits a short one syllable scream.*)

**B** (*Emits a short one syllable scream.*)

**M** (*Emits a short one syllable scream.*)

**B** (*Emits a short one syllable scream.*)

**A** (*Emits a short one syllable scream.*)

**M** (*Emits a short one syllable scream.*)

**C** (*Emits a short one syllable scream.*)

*A beat.*

**M** If you won't talk, I can't help you.

**B** This place.

**C** ES3.

**A** I am the beast at the end of the rope.

**C** Silence or violence.

**B** The choice is yours.

**C** Don't fill my stomach if you can't fill my heart.

**B** You fill my head as only someone who is absent can.

**M** Impaired judgement, sexual dysfunction, anxiety, headaches, nervousness,  
sleeplessness, restlessness, nausea, diarrhoea, itching, shaking, sweating,  
twitching.

**C** That's what I'm suffering from *now*.

**M** It's okay.

**B** It won't matter.

**A** It doesn't matter.

**C** Put me down or put me away.

**A** No one survives life.

**C** And no one can know what the night is like.

**M** Has it ever occurred to you you're in the wrong place?

**C** No.

**B** No.

**M** Sí.

**A** Sí.

**M** Sí.

**C** (*Emite un breve grito monosilábico*).

*Una pausa.*

**C** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**B** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**M** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**B** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**A** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**M** (*Emite un breve grito monosilábico*).

**C** (*Emite un breve grito monosilábico*).

*Una pausa.*

**M** Si te niegas a hablar, no puedo ayudarte.

**B** Este sitio.

**C** ES<sup>33</sup>.

**A** Soy la bestia al límite de sus fuerzas<sup>34</sup>.

**C** Silencio o violencia.

**B** La elección es tuya.

**C** No me llenes el estómago si no puedes llenarme el corazón.

**B** Llenas mi mente como sólo puede hacerlo alguien ausente.

**M** Confusión, disfunción sexual, ansiedad, jaquecas, nerviosismo, insomnio, desasosiego, náuseas, diarrea, picores, temblores, sudores, tics<sup>35</sup>.

**C** Eso es lo que estoy sufriendo *ahora*.

**M** No pasa nada.

**B** Dará igual.

**A** Da igual.

**C** Sacrificadme o encerradme.

**A** Nadie sobrevive a la vida.

**C** Y nadie puede saber cómo es la noche<sup>36</sup>.

**M** ¿Se te ha pasado por la cabeza alguna vez que estás en el sitio equivocado?

---

<sup>33</sup> Sección del hospital en la que Sarah Kane estuvo ingresada y a la que dedica *Cleansed*, su obra anterior.

<sup>34</sup> Además de indicar “estar al límite de la extenuación”, esta expresión hace referencia, según el diccionario *Cambridge Idioms Dictionary second edition* al hecho de que un animal atado con una cuerda no puede alcanzar la hierba que está más allá del extremo de esta, por lo que se torna hambriento e infeliz.

<sup>35</sup> Efectos secundarios de las drogas antidepresivas. *Crave* fue gestado durante uno de los periodos de depresión de Sarah Kane en los que era víctima de una medicación que no aliviaba su dolor. Un infierno similar al que hace suplicar a C: “Put me down or put me away”.

<sup>36</sup> Recuerda las palabras de *Mersault* en *L'Étranger* (Camus, 1971): “Y nadie puede imaginar lo que son las tardes en las prisiones”.

**C** No.

**B** Never.

**A** No.

**C** If I die here I was murdered by daytime television.

**A** I lied for you and that is why I cannot love you.

**M** Do not demand,

**A** Do not entreat,

**B** Learn, learn, why can't I learn?

**C** They switch on my light every hour to check I'm still breathing.

**B** Again.

**C** I tell them sleep deprivation is a form of torture.

**B** Again and again.

**M** If you commit suicide you'll only have to come back go through it again.

**B** The same lesson, again and again.

**A** Thou shalt not kill thyself.

**C** Vanity, not sanity, will keep me intact.

**M** Do you ever hear voices?

**B** Only when they talk to me.

**A** Weary souls with dry mouths.

**C** I'm not ill, I just know that life is not worth living.

**A** I've lost my faith in honesty.

**B** Lost my faith in

**M** Forwards, upwards, onwards,

**C** Lost.

**B** 199714424

**M** Move on.

**C** I do not trust

**M** I do not care

**C** Out, out into what?

**A** A black fucking hole of half-love

**M** Move on.

**A** I hate the consoled and the consoler.

**C** I am much fucking angrier than you think.

**A** I cannot trust you and I cannot respect you.

**C** I am no longer honest.

**A** You took that from me and I cannot love you.

**C** No.

**B** Nunca.

**A** No.

**C** Si me muero aquí mismo, me ha matado la televisión diurna.

**A** Mentí por ti y por eso no puedo amarte.

**M** No exijas,

**A** No supliques,

**B** Aprender, aprender, ¿Por qué no puedo aprender?

**C** Me dan la luz cada hora para comprobar si todavía respiro.

**B** Otra vez.

**C** Les digo que la privación de sueño es una forma de tortura.

**B** Una y otra vez.

**M** Si te suicidas lo único que conseguirás es tener que volver a pasar por ello otra vez.

**B** La misma lección, una y otra vez.

**A** No te matarás<sup>37</sup>.

**C** La vanidad me mantendrá intacta, no la cordura.

**M** ¿Alguna vez oyes voces?

**B** Sólo cuando me hablan.

**A** Almas exhaustas con la boca seca.

**C** No estoy enferma, simplemente sé que no vale la pena vivir la vida.

**A** He perdido la fe en la honestidad.

**B** Perdido la fe en

**M** Adelante, arriba, hacia delante,

**C** Perdida.

**B** 199714424<sup>38</sup>

**M** Sigue.

**C** No confío

**M** No me importa

**C** Afuera, afuera ¿hacia dónde?

**A** Un puto agujero negro de pseudo-amor

**M** Sigue.

**A** No soporto el rollo del consolado y el consolador

**C** Estoy mucho más cabreada de lo que te piensas.

**A** No puedo confiar en ti y no puedo respetarte.

**C** Ya no soy honesta.

**A** Tú me quitaste eso y ya no puedo quererte.

---

<sup>37</sup> Reinterpretación de uno de los *Mandamientos de la Ley de Dios*: “Thou shalt not kill”.

<sup>38</sup> La interpretación de estos números no está clara. Tras la declaración hecha por parte del hermano de Sarah Kane indicando que no se trataba de un número de teléfono, varias hipótesis se han manejado, entre ellas, que se trate del número de hospitalización de Sarah Kane en 1997 o del año y número de horas pasadas con la persona amada supuesta causante de su dolor. Algunos montajes de la obra han optado por sustituir la cifra por un número de teléfono móvil.

**M** Back to life.

**C** An empty car park which I never can leave.

**B** Fear rumbles over the city sky.

**M** Absence sleeps between the buildings at night,

**C** Between the cars in the lay-by,

**B** Between the day and the night.

**A** I have to be where I'm meant to be.

**B** Let

**C** Me

**M** Go

**A** The outside world is vastly overrated.

*A pause.*

**C** Let the day perish in which I was born

Let the blackness of the night terrify it

Let the stars of its dawn be dark

May it not see the eyelids of the morning

Because it did not shut the door of my mother's womb

**B** The thing that I fear comes upon me.

**C** I hate you,

**B** I need you,

**M** Need more,

**C** Need change.

**A** All the totally predictable and sickening futility that is our relationship.

**M** I want a real life,

**B** A real love,

**A** One that is rooted and grows upwards in daylight.

**C** What's she got that I haven't got?

**A** Me.

**B** The things I want, I want with you.

**M** It's just. Not. Me.

**A** There are no secrets.

**M** There is only blindness.

**A** You've fallen in love with someone that doesn't exist.

**C** No.

**M** Yes.

**B** No.



**M** De vuelta a la vida.  
**C** Un aparcamiento desierto que nunca puedo abandonar  
**B** El temor retumba sobre el cielo de la ciudad.  
**M** De noche la ausencia duerme entre los edificios,  
**C** Entre los coches en el área de descanso,  
**B** Entre el día y la noche.  
**A** Tengo que estar donde se supone que deba estar.  
**B** Deja  
**C** Me  
**M** Ir<sup>39</sup>  
**A** El mundo exterior está enormemente sobrevalorado.  
*Una pausa.*  
**C** Que perezca el día en que nací<sup>40</sup>  
     Que la negrura de la noche lo espante  
     Que se oscurezcan las estrellas de su amanecer  
     Que no contemple los párpados de la mañana  
     Porque no contuvo las puertas del vientre de mi madre  
**B** Aquello que temo se cierne sobre mí<sup>41</sup>.  
**C** Te odio,  
**B** Te necesito,  
**M** Necesito más,  
**C** Necesito cambios.  
**A** Toda esa futilidad nauseabunda y totalmente predecible que es nuestra relación.  
**M** Quiero una vida de verdad,  
**B** Un amor de verdad,  
**A** Uno que esté bien arraigado y crezca a la luz del día.  
**C** ¿Qué tiene ella que no tenga yo?  
**A** A mí.  
**B** Las cosas que quiero, las quiero contigo.  
**M** Simplemente. No soy. Yo.  
**A** No hay secretos.  
**M** Solo hay ceguera.  
**A** Te has enamorado de alguien que no existe.  
**C** No.  
**M** Sí.  
**B** No.

---

<sup>39</sup> Estas tres líneas pueden interpretarse como una única frase, “Let me go”, o como tres aportaciones diferentes. Dado que, en la obra, en múltiples ocasiones el significado del texto se construye de manera coral, me he inclinado por la primera opción.

<sup>40</sup> Job 3:3 (KJV) “Let the day perish wherein I was born”.

<sup>41</sup> Job 3:25 (KJV): “For the thing which I greatly feared is come upon me”.

**A** Yes.  
**C** No.  
**B** No.  
**M** Yes.  
**C** I knew this,  
**B** I knew this,  
**C** Why can't I learn?  
**A** I won't settle for a life in the dark.  
**B** Don't look at the sun, don't look at the sun.  
**C** I love you.  
**M** Too late.  
**A** It's over.  
**C** (*Emits a formless cry of despair.*)  
*A silence.*  
**A** We don't know we're born.  
**C** What have they done to me?  
**M** Grow up and stop blaming mother.  
**A** Life happens.  
**B** Like flowers,  
**C** Like sunshine,  
**A** Like nightfall.  
**C** A motion away,  
**B** Not a motion towards.  
**A** It is not my fault.  
**C** As if the direction makes any difference.  
**M** Nobody knows.  
**B** My heart is broken.  
**A** It was never my fault.

**A** Sí.  
**C** No.  
**B** No.  
**M** Sí  
**C** Lo sabía,  
**B** Lo sabía,  
**C** ¿Por qué no puedo aprender?  
**A** No voy a conformarme con una vida en la oscuridad.  
**B** No mires al sol, no mires al sol.  
**C** Te quiero.  
**M** Demasiado tarde.  
**A** Se ha acabado.  
**C** (*Emite un grito informe de desesperación*).  
*Un silencio.*  
**A** Ignoramos que hemos nacido.  
**C** ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han  
 hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué  
 me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han  
 hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué  
 me han hecho? ¿Qué me han hecho? ¿Qué me han hecho?  
  
**M** Crece y deja de echarle la culpa a tu madre.  
**A** La vida sucede.  
**B** Como las flores,  
**C** Como los rayos del sol,  
**A** Como la caída de la noche<sup>42</sup>.  
**C** Un movimiento hacia fuera,  
**B** No un movimiento hacia ningún sitio.  
**A** No es culpa mía.  
**C** Como si la dirección cambiara algo.  
**M** No se sabe.  
**B** Tengo el corazón roto.  
**A** Nunca fue culpa mía.

---

<sup>42</sup> La construcción rítmica de la obra muestra reminiscencias de S. Beckett y su *Waiting for Godot* (1955). Son muchos los casos de semejanza a señalar, pero M. Billington, que afirma que en *Crave* “you can actually hear the rhythms of Godot” (Saunders, 2002), considera que este sería, quizás, uno de los ejemplos más claros por asemejarse a las siguientes líneas del acto II de *Waiting for Godot*:

*V: They make a noise like wings*  
*E: Like leaves*  
*V: Like sand*  
*E: Like leaves.*

**M** You kept coming back.

**B** Now and forever.

**A** I am not fighting for you any more.

**B** The vision.

**M** The loss.

**C** The pain.

**A** The loss.

**B** The gain.

**M** The loss.

**C** The light.

**B** If you died it would be like my bones had been removed. No one would know why,  
but I would collapse.

**C** If I could be free of you,

**B** If I could be free,

**M** No that's not it,

**A** No not at all,

**B** That is not what I meant at all.

**A** I broke her heart, what more do I want?

**C** The vision.

**M** The light.

**C** The pain.

**A** The light.

**M** The gain.

**B** The light.

**C** The loss.

**B** A circle is the only geometric shape defined by its centre. No chicken and egg about it, the centre came first, the circumference follows. The earth, by definition, has a centre. And only the fool that knows it can go wherever he pleases, knowing the centre will hold him down, stop him flying out of orbit. But when your sense of centre shifts, comes whizzing to the surface, the balance has gone. The balance has gone. The balance my baby has gone.

**C** When she left —

**B** The spine of my life is broken.

**A** Why is light given to one in misery

**C** Bring her back.

**A** And life to the bitter in soul

**B** If you were here —

**M** Seguiste regresando.  
**B** Ahora y siempre.  
**A** Ya no voy a luchar por ti.  
**B** La visión.  
**M** La pérdida.  
**C** El dolor.  
**A** La pérdida.  
**B** La recompensa.  
**M** La pérdida.  
**C** La luz.  
**B** Si te murieras sería como si me hubieran quitado los huesos. Nadie sabría por qué,  
     pero yo me desplomaría.  
**C** Si pudiera liberarme de ti,  
**B** Si pudiera ser libre,  
**M** No no es eso,  
**A** No para nada<sup>43</sup>,  
**B** Eso no es para nada lo que quería decir.  
**A** Le rompí el corazón ¿qué más quiero?  
**C** La visión.  
**M** La luz.  
**C** El dolor.  
**A** La luz.  
**M** La recompensa.  
**B** La luz.  
**C** La pérdida.  
**B** El círculo es la única figura geométrica que se define por su centro. Nada de huevos  
     ni gallinas en esto, el centro fue primero, la circunferencia después. La tierra,  
     por definición, tiene un centro. Y sólo los tontos que lo saben pueden ir  
     donde les apetezca sabiendo que el centro los sujetará y evitará que salgan  
     disparados fuera de órbita. Pero cuando tu sentido de centro se desplaza, todo  
     sale disparado a la superficie y el equilibrio desaparece. El equilibrio ha  
     desaparecido. El equilibrio mi amor ha desaparecido  
**C** Cuando ella se marchó —  
**B** La columna vertebral de mi vida está rota.  
**A** Por qué se otorga luz al que está triste<sup>44</sup>  
**C** Devuélvela.  
**A** Y vida al amargado de espíritu  
**B** Si estuvieras aquí —

---

<sup>43</sup> Cita exacta de *The Love song of Alfred Prufrock*, poema escrito en 1915 por T.S.Eliot. "If one, settling a pillow by her head. Should say: "That is not what I meant at all; That is not it, at all".

<sup>44</sup> Job 3:20 (ESV): "Why is light given to those in misery, and life to the bitter of soul".

**M** I am here.  
**A** Like a deep summer shadow.  
**C** I love her I miss her  
**B** I'm through.  
**M** Move on.  
**C** Why did I not die at birth  
**M** Come forth from the womb  
**B** And expire  
**A** Move in shadows, once in a fog.  
**M** Pain is a shadow.  
**A** The shadow of my lie.  
**C** Red rock of ages  
**B** You're not a bad person, you just think too much.  
**C** Let me hide myself.  
**M** Can you  
**C** Would you  
**B** Will you  
**M** Move on.  
**A** Never again I swear to Christ.  
**B** If I lose my voice I'm through.  
**M** Still here.  
**B** But I won't,  
**C** Not this time,  
**B** Not me.  
**C** Not yet.  
**M** It's like waiting for your hair to grow.  
**B** Estás astravesada como el día Miércoles.  
**C** That's me. Exist in the swing. Never still, never one thing or the other, always  
moving from one extreme to the furthest reaches of the other.  
**B** Sweet.  
**A** One touch.  
**B** So fucking sweet.  
**M** Record.

**M** Estoy aquí.  
**A** Como una profunda sombra de verano.  
**C** La quiero la echo de menos.  
**B** Estoy acabado.  
**M** Sigue.  
**C** Por qué no morí al nacer<sup>45</sup>  
**M** Salir del vientre  
**B** Y expirar  
**A** Muévete entre las sombras, cuando estés perdido.  
**M** El dolor es una sombra.  
**A** La sombra de mi mentira.  
**C** Piedra roja centenaria<sup>46</sup>  
**B** No eres mala persona, solo piensas demasiado.  
**C** Deja que me esconda<sup>47</sup>.  
**M** ¿Puedes  
**C** ¿Podrías  
**B** ¿Podrás  
**M** Sigue.  
**A** Nunca más lo juro por Dios.  
**B** Si pierdo la voz estoy acabado.  
**M** Todavía aquí.  
**B** Pero no lo haré,  
**C** Esta vez no,  
**B** Yo no.  
**C** Todavía no.  
**M** Es como esperar a que te crezca el pelo.  
**B** Estás astravesada como el día Miércoles<sup>48</sup>.  
**C** Esa soy yo. Vivo en la oscilación. Nunca quieta, nunca una cosa o la otra, siempre  
yendo de un extremo a los confines más recónditos del otro.  
**B** Dulce.  
**A** Un contacto.  
**B** Tan jodidamente dulce.  
**M** Registrar.

---

<sup>45</sup> Job 3:11 (ESV): “Why did not I die at birth? Come forth from the womb and die at birth”.

<sup>46</sup> En el contexto de las líneas anteriores referidas a la sombra, *red rock* hace alusión a *The Waste Land*, en concreto a *The Burial of the dead*: “There is a shadow under this red rock”. La combinación de *red rock* con *of ages* nos acerca también al himno religioso: “While I draw this fleeting breath, when mine eyes shall close in death, when I soar to worlds unknown, see Thee on Thy judgement throne rock of ages, cleft for me let me hide myself in Thee” y nos indica que empieza a plantearse la cercanía de la muerte.

<sup>47</sup> Himno religioso. “Let me hide myself in Thee”. Ver nota anterior.

<sup>48</sup> En castellano en el original. Los errores pueden pretender reforzar la idea de que la traducción a la que se hizo referencia anteriormente “era muy mala”.

**C** Where's my personality gone?

**A** I'm too old for this.

**M** Couldn't love you less.

**B** Couldn't love you more.

**M** To be perfectly honest,

**C** (when am I ever 'perfectly honest'?)

**B** Take no more.

*A beat.*

**C** This never happened.

*A silence.*

**A** What I sometimes mistake for ecstasy is simply the absence of grief.

**M** Fear nothing.

**B** All or nothing.

**C** None of it,

**B** All of it,

**M** None.

**C** I am an emotional plagiarist, stealing other people's pain, subsuming it into my own  
until

**A** I can't remember

**B** Whose

**C** Any more

**A** Maybe you're all right,

**C** Maybe I'm bad,

**A** But God has blessed me with the mark of Cain.

**C** Weight.

**B** Don't know.

**M** Date.

**A** Don't know.

**B** Fate.

**C** Don't know.

**A** It's a punishment for hedging your bets.

**M** Keep coming back.

**B** Again and again.



**C** ¿A dónde se ha ido mi personalidad?

**A** Soy demasiado viejo para esto.

**M** No podría amarte menos.

**B** No podría amarte más.

**M** Para ser del todo sincera,

**C** (¿cuándo soy yo “del todo sincera” alguna vez?)

**B** No aguantes más.

*Una pausa.*

**C** Esto no ha pasado.

*Un silencio.*

**A** Lo que a veces confundo con éxtasis no es más que la ausencia de dolor.

**M** No temas nada.

**B** Todo o nada.

**C** Nada de esto,

**B** Todo,

**M** Nada.

**C** Soy una plagiadora emocional, me adueño del dolor de otras personas, lo hago mío hasta que<sup>49</sup>

**A** No puedo recordar

**B** De quién

**C** Ya no más

**A** Quizás tienes razón,

**C** Quizás soy mala,

**A** Pero el Señor me ha bendecido con la marca de Caín<sup>50</sup>.

**C** Carga.

**B** No sé.

**M** Fecha.

**A** No sé.

**B** Destino<sup>51</sup>.

**C** No sé.

**A** Es un castigo por cubrir tus apuestas.

**M** Sigo regresando.

**B** Una y otra vez.

---

<sup>49</sup> En cierto modo haría referencia a la utilización de citas en *Crave* en que hace suyo el dolor de los otros.

<sup>50</sup> *Genesis* 4:15 (KJV): “And the lord said unto him, therefore whosoever slayeth Cain, vengeance should be taken on him sevenfold and the Lord set a mark upon Cain lest any finding him should kill him”. La bendición es una ironía para *A*, una maldición que no permite que nadie le dé muerte. Un castigo, como dice líneas después.

<sup>51</sup> “Weight”, “date” y “fate” riman en el original.

**A** The eternal return.  
**B** If I lose my voice I'm fucked.  
**C** Shit on a plate. Look enthusiastic or your own mother will take you apart.  
**M** Get the Night Men in.  
**A** My life is nothing special,  
**C** A stream of haphazard events like any other,  
**A** A stream into a salty ocean that stings, it stings, but does not kill.  
**M** You're dead to me.  
**B** An act of love.  
**C** You're not my mother.  
**A** We were many things.  
**B** Something clicked.  
**M** But I would never say that we were ever in love.  
**B** Found her  
**A** Loved her  
**C** Lost her  
**M** End.  
*A silence.*  
**C** Something has lifted,  
**A** Outside the city,  
**B** Before the shit started,  
**A** Above the city,  
**C** Another dream,  
**M** I crossed a river that runs in shadow,  
**B** In den Bergen, da fühlst du dich frei,  
**M** One wish,  
**C** A cool summer and a mild winter,  
**B** No fights, no floods,  
**C** Darkness surrounds a collapsing star,  
**A** A long deep sleep with you in my arms,  
**B** No one nothing no shit,  
**C** Assimilated but not obliterated,  
**A** Peace,  
**M** A sickly glare with no single source,  
**A** A pale gold sea under a pale pink sky,

**A** El eterno retorno<sup>52</sup>.  
**B** Si pierdo la voz estoy jodido.  
**C** Maldita sea. Muestra entusiasmo o tu propia madre te despellejará.  
**M** Deja que entren los hombres de la noche.  
**A** Mi vida no tiene nada de extraordinario,  
**C** Una corriente de sucesos caprichosos como cualquier otra,  
**A** Una corriente en un mar salado que pica y pica, pero no mata.  
**M** Estás muerto para mí.  
**B** Un acto de amor.  
**C** Tú no eres mi madre.  
**A** Fuimos muchas cosas.  
**B** Algo hizo clic.  
**M** Pero nunca diría que alguna vez estuvimos enamorados.  
**B** La encontré  
**A** La amé  
**C** La perdí  
**M** Fin.  
*Un silencio.*  
**C** Algo se ha animado,  
**A** Fuera de la ciudad,  
**B** Antes de que la mierda empezara,  
**A** Por encima de la ciudad,  
**C** Otro sueño,  
**M** Crucé un río que fluye en la sombra,  
**B** In den Bergen, da fühlst du dich frei<sup>53</sup>,  
**M** Un deseo,  
**C** Un verano fresco y un invierno suave,  
**B** Nada de guerras, nada de inundaciones,  
**C** La oscuridad envuelve una estrella que se extingue,  
**A** Un sueño largo y profundo contigo en mis brazos,  
**B** Nadie nada ni una mierda,  
**C** Asimilada pero no destruida,  
**A** Paz,  
**M** Un resplandor malsano sin un único origen,  
**A** Un pálido mar dorado bajo un pálido cielo rosado,

---

<sup>52</sup> “The eternal return” enlaza con la doctrina del eterno retorno de la filosofía de la transmigración hindú. Según esta filosofía, de igual manera que tras la muerte el alma vuelve a nacer de nuevo, el universo también retorna. Todo proceso terrenal se contempla como cíclico y toda existencia está sujeta a este ciclo sin principio ni fin.

<sup>53</sup> Frase tomada de *The Waste Land* de T.S.Eliot: “In the mountains, there you feel free” (2005:17).

**M** A distant bell crosses the empty sea,

**B** Clouds converge as I see I am on a globe,

**C** Waves sob like a pulse.

*A beat.*

**B** Here I am, once again, here I am, here I am, in the darkness, once again,

**A** On the edge of nothing,

**B** Here I am,

**C** Hold my hand,

**A** Glory be to the Father,

**M** The truth is behind you,

**B** I'd give it all up for you,

**C** Into the light,

**A** As it was in the beginning,

**C** Beyond the darkness,

**M** And ever shall be,

**B** Into the light,

**A** At the end of the day it comes back to this,

**B** Gaining time,

**A** It comes back to me,

**M** But losing light,

**A** It comes back to this,

**C** Fat and shiny and dead dead dead serene,

**M** I can't save you,

**A** And clean.

**C** Other lives

**B** No fucker can.

**M** Rolled into a ball.

**A** Deliver my soul from the sword.

**B** I wake as I dream,

**M** Alone.

**M** Una campana lejana atraviesa el mar vacío<sup>54</sup>,  
**B** Las nubes convergen al tiempo que noto que estoy sobre un globo terráqueo,  
**C** Las olas sollozan rítmicamente.

*Una pausa.*

**B** Aquí estoy, otra vez, aquí estoy, aquí estoy, en la oscuridad, otra vez,  
**A** Al borde de la nada,  
**B** Aquí estoy,  
**C** Dame la mano,  
**A** Gloria al Padre<sup>55</sup>,  
**M** La verdad está contigo,  
**B** Lo daría todo por ti,  
**C** Hacia la luz<sup>56</sup>,  
**A** Como era en un principio,  
**C** Mas allá de la oscuridad,  
**M** Ahora y siempre<sup>57</sup>,  
**B** Hacia la luz,  
**A** Al final del día vuelve a este punto,  
**B** Ganando tiempo,  
**A** Vuelve a mí,  
**M** Pero perdiendo luz,  
**A** Vuelve a esto,  
**C** Gorda, reluciente y completamente completamente completamente serena,  
**M** Yo no puedo salvarte,  
**A** Y limpio.  
**C** Otras vidas  
**B** Ningún cabrón puede  
**M** Hecha un ovillo.  
**A** Libra mi alma de la espada<sup>58</sup>.  
**B** Me despierto en cuanto sueño,  
**M** Sola.

---

<sup>54</sup> La campana simbolizando la llamada de la muerte recuerda aquella que reclamaba las almas para el cielo o el infierno en *Macbeth* acto II: “a bell rings (...) It is a knell that summons thee to heaven or to hell”.

<sup>55</sup> *Gloria Patri*. Himno cristiano que *M* completa más adelante: “and ever shall be”. La version completa de la oración dice: “Glory be to the Father, and to the Son and to the Holy Spirit as it was in the beginning is now and ever shall be”.

<sup>56</sup> La idea de entregarse a la luz tiene que ver con el *Libro de los muertos* tibetano y las instrucciones que aquel próximo a la muerte debe seguir para conseguir liberarse del ciclo de reencarnación

<sup>57</sup> La traducción literal es “Y siempre será” pero al tratarse de una oración del rito cristiano incluyo la versión establecida por la Iglesia y conocida por todos.

<sup>58</sup> Psalms 22:20 (ESV): “Deliver my soul from the sword; my life from the power of the dog”.

**A** Which passeth all understanding.  
**C** I don't dream any more,  
**A** I have no dreams.  
**B** Gaining light,  
**C** I crossed a river,  
**M** But losing time.  
**B** I can't say no to you.  
**C** To be free of memory,  
**M** Free of desire,  
**C** Lie low, provoke nothing,  
**B** Say nothing.  
**A** Invisible.  
**C** When even dreams aren't private  
**B** Best to forget.  
**A** Random acts of meaningless joy.  
**M** You made love by the river.  
**All** Forget.  
*A beat.*  
**B** Rape me.  
*A pause.*  
**M** Is it possible?  
**C** Cured my body can't cure my soul.  
**A** I am so tired.  
**B** I keep coming back.  
**M** Be the one.  
**C** Patch and paint and paste a look onto my face.  
**B** My life in black and white in reverse.  
**M** Complete.  
**A** Do what thou wilt shall be the whole of the law.  
**M** Now.

**A** Lo que sobrepasa todo entendimiento<sup>59</sup>.  
**C** Ya no sueño,  
**A** No tengo sueños.  
**B** Ganando luz,  
**C** Crucé un río,  
**M** Pero perdiendo tiempo.  
**B** No puedo decirte que no  
**C** Quedar libre de la memoria,  
**M** Libre del deseo,  
**C** Pasa desapercibido, no incites nada,  
**B** No digas nada.  
**A** Invisible.  
**C** Cuando ni siquiera los sueños son privados  
**B** Mejor olvidar.  
**A** Actos aleatorios de absurda felicidad.  
**M** Hiciste el amor junto al río.  
**Todos** Olvida.  
*Una pausa.*  
**B** Viólame.  
*Una pausa.*  
**M** ¿Eso es posible?  
**C** Curé mi cuerpo, no puedo curar mi alma.  
**A** Estoy tan cansado.  
**B** Sigo regresando.  
**M** Sé el hombre de mi vida.  
**C** Recorto, pinto y pego una apariencia en mi cara.  
**B** Mi vida en blanco y negro y hacia atrás.  
**M** Completa.  
**A** Haz tu voluntad será toda la ley<sup>60</sup>.  
**M** Ahora.

---

<sup>59</sup> Frase tomada de Philippians 4:7 (ESV) por T.S.Eliot para cerrar *The Waste Land* y hace referencia a la paz de Dios y al deseo de liberación que *A* ansía: “And the peace of God, which passeth all understanding, shall keep your hearts and minds through Christ Jesus”.

<sup>60</sup> Referencias al ritual gnóstico desarrollado por Aleister Crowley en el *The Book of the Law* y *Magic in Theory and Practice*. Aleister Crowley, poeta y filósofo (1875-1947), pertenecía a la Orden del Amanecer Dorado, centrada en cabalística. Crowley inició una tradición llamada *Thelema* orientada a desarrollar la libertad y el crecimiento personal. *The Book of the Law* constituye sus *Escrituras* y “Thou what thou will” su máxima ley, conocida como la *Ley de Thelema*.

**A** Love is the law, love under will.

**C** I feel nothing, nothing.

I feel nothing.

**A** Satan, my lord, I am yours.

**B** (*Quietly, continuously, until the end of A's speech.*)

No no no no no no no/no no no no no no no no

**A** And don't forget that poetry is language for its own sake

Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required.

Don't forget decorum.

Don't forget decorum.

*A beat.*

**B** Kill me.

*A beat.*

**A** Free-falling

**B** Into the light

**C** Bright white light

**A** World without end

**C** You're dead to me

**M** Glorious. Glorious.

**B** And ever shall be

**A** Happy

**B** So happy

**C** Happy and free.



**A** El amor es la ley, amor bajo voluntad<sup>61</sup>.

**C** No siento nada, nada.

No siento nada.

**A** Satán, mi señor, tuyo soy<sup>62</sup>.

**B** (*En voz baja, sin detenerse hasta el fin de la intervención de A*).

No no no no no no no/no no no no no no no no

**A** Y no olvidéis que la poesía es el lenguaje por el lenguaje

No olvidéis que cuando distintas palabras se prohíben, se requieren otras posturas.

No olvidéis el decoro<sup>63</sup>.

No olvidéis el decoro.

*Una pausa.*

**B** Márame.

*Una pausa.*

**A** Caída libre

**B** Hacia la luz

**C** Luz brillante y blanca

**A** Por los siglos de los siglos

**C** Estás muerta para mí

**M** Glorioso. Glorioso.

**B** Ahora y siempre<sup>64</sup>

**A** Feliz

**B** Tan feliz

**C** Feliz y libre.

---

<sup>61</sup> Ver nota 60.

<sup>62</sup> Ver nota 60.

<sup>63</sup> El concepto de *Decorum* tiene sus orígenes en Grecia y especialmente en las propiedades del estilo propuestas por Aristóteles en su *Retórica*. Sin embargo, es Horacio en su *Ars Poetica* el que detalla su rol principal en el arte y aconseja a los poetas cómo escribir poesía. *Decorum*, para Horacio, es fundamentalmente la ausencia de incongruencias. A su parecer, no solo el género literario debe ser apropiado, el tema de la pieza y la caracterización también. Horacio proclamaba el *decorum* como la característica *sine qua non* del drama. En este, las palabras deben ser escogidas cuidadosamente, los discursos deben estar en armonía con los sentimientos y el registro acorde al personaje. Así, el lenguaje patético sería apropiado ante la pena, el lenguaje violento ante la ira. Finalmente, según sus recomendaciones, mostrar sería mejor que contar, pues el ojo tiene mayor capacidad para activar la mente que oído. Los actos bárbaros o repulsivos deben, no obstante, ser desterrados de la escena.

<sup>64</sup> Ver nota 60. “Por los siglos de los siglos” cierra la desesperada plegaria conjunta de paz de espíritu y liberación. Proviene del *Gloria Patri*, versión anglicana tradicional. “Glory be to the Father, and to the Son and to the Holy Ghost; As it was in the beginning, is now, and ever shall be: world without end. Amen”.







En este capítulo se procederá al análisis de la cuarta obra de Sarah Kane, *Crave*. Un trabajo que supuso un punto de inflexión en la trayectoria de la autora e inauguró una etapa en la que su teatro se volvió más íntimo y abstracto abandonando definitivamente la vereda de la convención teatral y transitando nuevas formas dramáticas cercanas a la poesía y la composición musical.

Apenas unos meses después del estreno de *Blasted*, el primer borrador de *Crave* veía la luz en unas lecturas dramatizadas que tenían lugar en *Paines Plough*, una compañía teatral en la que Sarah Kane estaba trabajando como escritora residente. Al parecer, según su directora Vicky Featherstone, todo comenzó como una broma cuando uno de los autores que participaban en sus talleres abandonó a falta de tres días y ella, sabiendo cuánto tardaba Sarah en escribir cualquier cosa, la instó a escribir algo en su lugar. Sarah Kane desapareció entonces, no contestó ninguna llamada y, a los tres días, se presentó con el borrador de *Crave* (Hattenstone, 2000).

La idea para esa primera materialización de *Crave* acudió a la mente de la autora al leer el texto de *Pre-paradise Sorry Now*<sup>1</sup> que había encontrado, casualmente, en el despacho de Vicky Featherstone (Thielemans, 1999). El borrador que Sarah Kane les enseñó duraba solo veinte minutos, pero la directora de *Paines Plough* quedó tan fascinada por él que decidió encargarle la obra: “It was just the most simple, perfect piece of writing” (Hattenstone, 2000).

El boceto de *Crave* se presentó bajo el pseudónimo *Marie Kelvedon* y acompañado de una biografía falsa de la autora. Al parecer, Sarah Kane deseaba que el anonimato permitiese a la obra ser juzgada por sí misma y no por la reputación que la dramaturga arrastraba desde el *escandaloso* estallido de *Blasted*. *Marie* era, en realidad, el segundo nombre de Sarah Kane y *Kelvedon*, el nombre del pueblo donde había crecido. La biografía ficticia, llena de pinceladas de su característico humor, constituía un guiño a la crítica que tanto la había vilipendiado.

---

<sup>1</sup> Obra escrita en 1969 por Rainer Werner Fassbinder.

*Marie Kelvedon is twenty-five. She grew up in Germany in British Forces accommodation and returned to Britain at sixteen to complete her schooling. She was sent down from St Hilda's College, Oxford, after her first term, for an act of unspeakable Dadaism in the college dining hall. She has had her short stories published in various European literary magazines and has a volume of poems Onzuiver ('Impure') published in Belgium and Holland. Her Edinburg Fringe Festival debut was in 1996, a spontaneous happening through a serving hatch to an audience of one. Since leaving Holloway she has worked as a mini-cab driver, a roadie with the Manic Street Preachers and as a continuity announcer for BBC Radio World Service. She now lives in Cambridgeshire with her cat, Grotowski<sup>2</sup>.*

Perfeccionista y obsesiva con su trabajo, Sarah Kane todavía tardaría otro año y medio más en finalizar la obra, pero aquella primera lectura fue clave para hacer a la autora vislumbrar las posibilidades rítmicas y musicales del texto, unas posibilidades que Sarah Kane se propuso llevar al extremo para explorar hasta qué punto puede un texto ser poético sin perder la dramaticidad. El año de la lectura del borrador de *Crave*, 1997, fue un año crucial, también, en la vida de su autora, pues en este año se produjo el primer ingreso voluntario de Sarah Kane en el hospital *Royal Maudsley* a causa de la depresión.

En agosto de 1998, finalmente, se estrenó *Crave* dentro del *Festival de Edimburgo*. La obra, producida por *Paines Plough* y dirigida por Vicky Featherstone, se transfirió, posteriormente, al londinense *Royal Court*, instalado temporalmente en el teatro *Ambassadors* del *West End*, desde donde partió de gira internacional. La anécdota de aquel periplo europeo la constituyó, sin duda, el hecho de que Sarah Kane interpretara al personaje de *C* en cinco de esas representaciones, concretamente en Maastricht y Copenhague.

En contra de lo acostumbrado, la cuarta obra en la producción de Sarah Kane

---

<sup>2</sup> Biografía incluida en la primera versión de *Crave*, (London, 1998), pero no recogida en el volumen de obras completas de la autora.

recibió una buena recepción crítica debido, probablemente, al profundo cambio de estilo. La experimentación formal, la erudición y la poesía de *Crave* le valieron el reconocimiento generalizado y demostraron que la obra de Sarah Kane era mucho más que violencia gratuita y *deleite* en lo desagradable. Michael Billington, uno de los críticos que más duramente se había manifestado hacia el trabajo de la autora calificó, de hecho, *Crave* como su trabajo más logrado<sup>3</sup>. Efectivamente, con su cuarta pieza, Sarah Kane parecía distanciarse definitivamente de sus primeros trabajos y encaminarse hacia un drama más poético y abstracto.

---

*Just a word on a page*<sup>1</sup>

La trayectoria de Sarah Kane se caracterizó por la búsqueda constante de innovación. Cada uno de sus trabajos supuso un salto cualitativo respecto al anterior en su nueva exploración de los distintos aspectos del drama y las posibilidades escénicas. No obstante, pese al deseo de intentar crear algo diferente cada vez, en todos sus trabajos se aprecia una clara voluntad de aproximación hacia la identificación total de forma y sentido.

En las primeras obras de Sarah Kane, la imagen turbadora y el lenguaje agresivo ayudaban a reflejar la violencia presente en nuestro mundo y en las relaciones con los demás. Sin embargo, a medida que el foco de atención de su obra se fue desplazando hacia el mundo interior, el caos y la turbulencia interna se reflejan en sus textos a través de lo informe y lo inconexo. Es por ello que, mientras que en los primeros trabajos de Sarah Kane la imagen y la acción escénica, muchas veces transgresora, jugaban un papel principal, en las últimas piezas de la autora, el lenguaje acapara el hecho teatral. En *Crave* o *4.48 Psychosis*, el ser enfermo, fragmentado o dolorido se traduce en escena en la expresión perturbadora y en lo disorde. Sin embargo, incluso en sus trabajos más

---

<sup>3</sup> Declaraciones de M. Billington en un programa retrospectivo sobre la autora en la *BBC Radio 3*, el 23 de junio del 2000. En el programa se incluían también comentarios de Edward Bond, Vicky Featherstone, David Greig y Mel Kenyon.

inquietantes, el conjunto sigue guardando una belleza subrayada por su carácter eminentemente poético.

Las últimas piezas de Sarah Kane buscaron explorar los límites del lenguaje, del ritmo y de la representación. Como se podrá apreciar en este estudio, en su desafío a las fronteras del drama, la dramaturga investigó, asimismo, las interferencias entre los géneros mediante la confusión del drama con la poesía o la narración e, incluso, potenciando el ritmo de sus composiciones hasta prácticamente convertir sus obras en piezas musicales.

El deseo de encontrar nuevas vías para hacer de forma y fondo un continuo, llevó a Sarah Kane a empujar, además, los límites de la dramaticidad mediante la supresión en escena de elementos considerados esencialmente dramáticos. Como se mostrará en estas páginas, tanto *Crave* como *4.48 Psychosis* carecen de componentes que, hasta ahora, se habían considerado claves e irrenunciables en el drama, elementos tales como la acción, la caracterización, los ejes espacio-temporales e, inclusive, los diálogos. Pese a la falta de dichos elementos esenciales, ambos trabajos demuestran, sin embargo, que, tal y como se enuncia en *4.48 Psychosis*, para que se dé el teatro, basta una palabra:

*Just a word on a page and there is the drama<sup>2</sup>.*

---

*Language for its own sake*

Tras la primera lectura del borrador de *Crave* que permitió a Sarah Kane intuir el enorme potencial rítmico del texto, la dramaturga se propuso explotar al máximo las posibilidades musicales y poéticas del mismo. Parece que, durante la composición del texto final, la autora quiso que el ritmo condicionara su creación hasta el punto de que, en ocasiones, visualizaba los patrones rítmicos de las intervenciones de los personajes antes de conocer las palabras que las habrían de componer. Con *Crave*, el ritmo fue siempre primero y el lenguaje, después.



Formalmente, cuando nos enfrentamos a *Crave*, encontramos una cascada de intervenciones intercaladas y, posiblemente aisladas, de cuatro personajes. La mayoría de estas intervenciones constan, además, de una única línea compuesta por un número delimitado de palabras. Esta reducción lingüística obedecía, por una parte, al deseo de Sarah Kane de que, al restringir la expresión de los personajes, pudiera aflorar a la superficie lo más crudo, su verdadera pulsión, pero respondía, también, a la voluntad de condensar el lenguaje que se acentuó aún más en los últimos trabajos de la dramaturga en los que, no solo el lenguaje y la expresión, sino también la forma dramática, se vieron reducidos al esqueleto, a lo esencial. Esta búsqueda de la economía del lenguaje pareció intensificarse tras la estancia de Sarah Kane en Nueva York, a partir de la cual la autora empezó a utilizar menos palabras y a escogerlas de acuerdo a su sonoridad e impacto. Las estructuras en *Crave* dan fe de dicho proceso reductor e intensificador del poder de la palabra que evidencia la herencia de autores como Samuel Beckett.

*Crave* la constituyen, pues, cuatro torrentes de pensamiento, no del todo automático, en el que las *interferencias* se producen modificando el ritmo y las palabras del *otro*. El discurso de la obra se construye de manera conjunta al completar, reducir o reelaborar los personajes la idea anterior. Con frecuencia, estos hacen suyas, también, las imágenes de *otros* convirtiéndose en lo que la propia obra denomina “plagiadores emocionales”<sup>3</sup>.

**B** *My back aches.*  
**C** *My head aches.*  
**A** *My heart aches*<sup>4</sup>.

**C** *I hate you,*  
**B** *I need you,*  
**M** *Need more,*  
**C** *Need change*<sup>5</sup>.

Los intercambios entre los personajes difícilmente pueden, sin embargo, encuadrarse en la terminología clásica de *diálogo* o *monólogo*, pues, aunque las líneas

se intercalan en el texto, estas no llegan a convertirse en conversaciones entre los personajes que, casi nunca, logran conectar entre sí.

Además de adolecer de falta de diálogo en el sentido tradicional, *Crave también* carece de lo que podríamos denominar acción convencional. En *Crave* no son los acontecimientos o la acción en escena lo que hace avanzar el drama, más bien son las palabras de los personajes las que parecen provocar cambios, tanto en los otros, como en sí mismos, permitiendo a la obra progresar. La acción en *Crave*, por tanto, no es escénica, sino lingüística. En las, aparentemente, insustanciales intervenciones de los personajes parece existir una progresión que, a pesar de la reiteración de temas, la repetición de emociones, o el continuo regreso al mismo lugar de desencanto, rabia o desesperación, va haciendo que se incremente el ansia y se avance en el deseo de alcanzar la liberación.

Consecuente con el deseo de Sarah Kane de hacer de la forma de sus obras máximo reflejo del contenido, la construcción de *Crave* refleja deliberadamente la confusión emocional de sus seres. Así, la fragmentación interior que tendrá su expresión superlativa en *4.48 Psychosis*, se manifiesta en *Crave* en su estilo segmentado, en las voces y discursos interrumpidos.

*Crave*, obra sobre el deseo y la necesidad de llenar los vacíos de nuestra vida que nos impiden ser seres felices y completos, refleja, igualmente, esa necesidad con silencios, puntos suspensivos o frases interrumpidas. La contradicción interna de los personajes se refleja, además, en las intervenciones enfrentadas (“C LEAVE. A COME BACK All STAY”<sup>6</sup>), en los listados de afirmaciones y negaciones (“yes/no”) que llegan a alargarse hasta veinte intervenciones o en las disyuntivas (“Silence or violence”<sup>7</sup>) que puntúan rítmicamente y semánticamente la composición.

La incomunicación entre los personajes y la falta de contexto de situación contribuye, asimismo, a la confusión y la contradicción, no solo en sus palabras, sino también en su emoción:

**M** *Why are you laughing?*

**C** *Someone has died.*

**B** *You think I’m laughing?*

**M** *Why are you crying?*

**C** *You're dead to me.*

**B** *You think I'm crying?*

**C** *I'll cry if you laugh*<sup>8</sup>

De igual manera, el estancamiento vital de los personajes se manifiesta en la construcción formal de *Crave* que se sustenta ampliamente sobre la repetición. Las intervenciones de los personajes retoman una y otra vez las mismas reflexiones, vuelven a los mismos temas de manera cíclica subrayando la incapacidad de los personajes de escapar a los pensamientos dolorosos o variar los patrones mentales que les hacen repetir los mismos errores una y otra vez: “Why can't I learn?”<sup>9</sup>.

Como poema dramático que es, la principal fuerza de *Crave* reside en el poder evocador de la palabra, en su ritmo y sonoridad. Al fin y al cabo, su poesía es, como el propio texto nos recuerda, lenguaje por el lenguaje: “language for its own sake”<sup>10</sup>.

Todas las obras de Sarah Kane funden el lenguaje y la acción dramática en un todo poético, sin embargo, en su última etapa, el trabajo de la autora parece dar un giro y pasar de ser un drama cuyo impacto provenía principalmente de lo gráfico de sus imágenes visuales, a un drama prácticamente basado en el lenguaje: “Kane has done an about-turn and moved to a drama driven almost wholly by words”(Taylor, 1998).

La naturaleza poética de *Crave* y la textura única de su lenguaje permiten a Sarah Kane mezclar con gran habilidad angustia y lirismo, no ya a través de las representaciones escénicas que convulsionaron los escenarios en sus primeros textos, sino mediante la enunciación de imágenes, comparaciones y potentes metáforas que aparecen orquestadas en la puntillosa partitura rítmica de *Crave*.

*Guilt lingers like the smell of death and nothing can free me from this cloud of blood*<sup>11</sup>.

No obstante el menor impacto visual en escena, *Crave* es particularmente efectiva a la hora de poblar la mente del espectador con la imagen más privada del

dolor, un acto íntimo que violenta contemplar. El uso de imágenes repugnantes y desasosegadoras que expresan los sentimientos de angustia y desazón en *Crave*, no son un medio de denuncia, ni una provocación. Es el alma humana más abierta que nunca mostrando sus propias larvas incesantes. Esta vez el horror no ocupa el escenario con vísceras e imágenes perturbadoras, en *Crave*, el horror está dentro.

---

#### *Las ausencias de Crave*

El texto de *Crave* contribuye a dibujar en escena el mapa de las ausencias esbozado por sus personajes. Como se expondrá en esta sección, en su intento de reflejar el paisaje desolador de *Crave*, Sarah Kane llevó a los límites la forma dramática prescindiendo de elementos esenciales como la caracterización, las referencias temporales y espaciales o la acción escénica. Ausencias deliberadas que hacen que la obra represente una crisis respecto a la concepción tradicional del drama.

Una de las omisiones más significativas de *Crave* con respecto a la convención es, sin duda, la falta de caracterización al uso. Los personajes de la obra se presentan reducidos a cuatro voces cuya suma o entrelazamiento constituye *Crave*. Enunciando sus voces, encontramos en la transcripción escrita de la obra cuatro letras mayúsculas, *A*, *B*, *C* y *M* pero ninguna constancia de la presencia física de las mismas sobre el escenario más allá de su voz. Ni siquiera su existencia queda fehacientemente reconocida o corroborada por el otro en ningún momento de la obra.

La deliberada ambigüedad en el texto plantea la duda, además, de si nos encontramos ante la expresión fragmentada de un solo ser o se trata de una serie de intervenciones enunciadas por individuos aislados. El hecho de que algunas frases de la obra sean repetidas en diferentes momentos por distintos personajes o que varios de ellos reaccionen al escuchar un determinado nombre, disuelve las fronteras entre los personajes y presenta, incluso, la posibilidad de que nos encontremos ante recuerdos compartidos o representaciones no cronológicas del mismo ser.

Todo cuanto conocemos de los seres cuyas voces aparecen transcritas en *Crave* nos llega a través del relato de sí mismos que constituyen sus intervenciones en la obra. Esta ausencia de información no es casual, pues Sarah Kane deseaba dejar abierta la posibilidad a múltiples interpretaciones. No obstante, en sus entrevistas, la dramaturga facilitó algunas pistas para su comprensión. Según la autora, la inicial *A* podría interpretarse de varias formas, como *adulto* (adult), *maltratador* (abuser), *autor* (author); el resto, en cambio, tendría una única interpretación, *M* haría referencia a *madre* (mother), *C*, a *niña* (child) y *B*, a *chico* (boy).

La no constatación de marcas de caracterización tradicionales como edad, raza o sexo en *Crave* tiene también mucho ver con la crítica y la destrucción paulatina de la categorización en la obra de Sarah Kane. Una destrucción que será total en su último trabajo *4.48 Psychosis*, y que terminará por disolver aspectos como la identidad y la noción de personaje.

La obra de Sarah Kane se manifiesta repetidamente en contra de las divisiones y las normativizaciones que etiquetan y violentan. Aunque quizás sea *Cleansed* la obra de la autora que más abiertamente destruya las categorías y abogue por la mezcla, también *Crave* hace su particular crítica de la normatividad, no solo mediante la ausencia de caracterización, sino también a través de las intervenciones de los personajes que se posicionan al respecto.

### *C Be a woman, be a woman FUCK YOU*<sup>12</sup>

Además de omitir voluntariamente diferenciaciones de raza, sexo o edad, *Crave* ayuda a diluir otras divisiones presentes en los trabajos de la autora como las categorías de víctima o agresor. Los personajes de la obra relatan sus experiencias del abuso ya sea por su padecimiento, su participación o su contemplación. Algunos, incluso, llevan sus marcas: un hueso roto, moretones pintados o la marca de Caín. Pero, en *Crave*, los personajes que vieron a otros golpear o paralizarse, también se reconocen pedófilos o torturadores. Sus relatos demuestran que se puede ser al tiempo víctima, testigo o agresor.

Si bien la ausencia de caracterización está en relación con la disolución de las categorías en la obra de Sarah Kane, esta se encuentra, también, ligada al problema de la identidad y la desaparición del sujeto tradicional en toda la literatura *postmoderna*. En la obra de Sarah Kane, dicho proceso culminará en *4.48 Psychosis* donde la autora reconoce no saber ni siquiera cuántos personajes hay.

La falta de caracterización formal de *Crave* está fuertemente influenciada por el trabajo de Martin Crimp con el *personaje-no personaje* de *Anne*. La obra consiste en varios intentos de recrear la imagen de la ausente *Anne*. A diferencia de *Attempts on Her Life*, en el caso de la obra que nos ocupa no son las narraciones de los demás las que construyen al personaje, sino que es el mismo personaje el que se da forma mediante su propia narrativa. Las palabras de los personajes son cuanto les da vida, lo único, por tanto, con lo que contamos para aceptar su identidad.

*Pre-Paradise Sorry Now* de Fassbinder, otra de las fuentes de *Crave*, presenta una crisis similar en su caracterización al optar por indeterminar sus personajes e indicar que estos podían aparecer en un número de entre cinco y treinta. Al menos, en el caso de *Crave*, conocemos la existencia de cuatro voces diferenciadas aunque, ciertamente, podrían no tener asociada ninguna corporalidad. De no ser por momentos en los que los personajes parecen mostrarse algo, como un trabajo manual o un hueso roto, bien podrían ser solo voces, bocas como en *Not I* de S. Beckett, otro personaje-voz cuya identidad viene dada por el torrente de palabras que van creando su narrativa del ser.

---

#### *Ausencia de referencias*

En su cuarto trabajo, Sarah Kane priva deliberadamente al espectador de claves para la interpretación de los personajes de la obra. No obstante, esta no es la única ausencia significativa que se subraya en *Crave*. En este apartado, se estudiará, también, cómo la falta de referencias al espacio y al tiempo en el que sucede la acción o inacción de *Crave* tiene implicaciones para los personajes y el sentido del texto. En especial, se dará cuenta de la ausencia de una referencia vital para el ser, la de aquello que parece darle sentido: el *otro*.

El tratamiento del espacio en *Crave* se encuentra definido por la imprecisión y la polivalencia. La ausencia de marcas espaciales concretas que permitan situar la obra y las voces de los personajes deja al espectador desorientado y sin elementos de sujeción para la comprensión del texto. Confiere además a la obra un carácter etéreo y onírico que tiene que ver con el hecho de que, en *Crave*, estamos ante un espacio psicológico, el espacio interior.

Las vagas referencias espaciales de *Crave* presentan un espacio inespecífico y, al tiempo, posible en cualquier parte: *here, somewhere, there*. El *aquí* de la obra es, de hecho, un *aquí* polivalente que, a veces, se identifica con un momento, el ahora,

**B** *Where you been?*

**M** *Here and there.*

(...)

**B** *Where?*

**C** *Now.*

**M** *There*<sup>13</sup>.

a veces, con un hospital

**B** *This place.*

**C** *ES*<sup>14</sup>.

Y otras, con el interior del ser:

**M** *Inside.*

**A** *Here*<sup>15</sup>.

El desconocimiento de las coordenadas de *Crave* no es exclusivo, sin embargo, del espectador, los propios personajes de la obra parecen ignorar su ubicación. Sus voces constantemente inquietan su situación y varias son las veces en las que manifiestan la inquietud de encontrarse en el lugar y tiempo equivocados o reflejan la

angustiosa sensación de haber estado antes en ese mismo lugar: “Haven’t we been here before?”<sup>16</sup>.

Dicha confusión confiere una cualidad fantasmagórica y de pesadilla a los pasajes del texto que se ve acentuada por el hecho de que, si bien se desconoce la concreción del espacio, sí queda patente su principal cualidad: la oscuridad.

**M** *There is only blindness.*

(...)

**A** *I won’t settle for a life in the dark*<sup>17</sup>.

La presencia de las sombras, la ceguera o la niebla se repite incesantemente en el texto de *Crave*. Una ausencia de luz que parece manifestar la oscuridad interna del ser.

Los escasos espacios específicos nombrados en *Crave*, un campo, un coche, un aparcamiento, son, en realidad, lugares ajenos a ese espacio de la narración en el que las voces anónimas parecen estar recluidas y sin contacto entre sí. El enclaustramiento espacial de los personajes de *Crave* refleja ese confinamiento psicológico del que quisieran salir, liberarse: “In den Bergen, da fühlst du dich frei”<sup>18</sup>.

A oscuras, inmóviles y solos, los personajes desean avanzar, pero se encuentran estancados en un espacio fronterizo “On the edge of nothing”<sup>19</sup>, “Between the day and the night”<sup>20</sup>, ignorando dónde están o hacia dónde dirigirse. Completamente desorientados en su oscuridad carente de referencias.

**C** *Lost*<sup>21</sup>.

**C** *Out, out into what?*<sup>22</sup>

El mundo externo al espacio psicológico de la obra parece no interesarle a sus criaturas, “The outside world is vastly overrated”<sup>23</sup>. Los personajes no se preocupan más allá del contexto lingüístico inmediato. Tampoco parecen escuchar ni ver nada más. Como E. Scarry escribía en *The Body in Pain*, el perímetro del que sufre se encoge y se va aislando cada vez más hasta ocuparse únicamente de sí mismo (Scarry, 1987).



Ante el sufrimiento, parece que los personajes de *Crave* quedan reducidos como la *Sibila* únicamente a su voz. Cuando el mundo exterior desaparece, encogido ante el dolor o la proximidad de la muerte, la voz se convierte en su única fuente de extensión de ser. Su charla incesante articula el entendimiento no enunciado de que “solo en silencio, los bordes del ser se vuelven coincidentes con los bordes del cuerpo con el que morirá” (Scarry, 1987).

Del mismo modo que el espacio de la obra aloja el descarnado paisaje psicológico de *Crave*, el tratamiento del tiempo recrea la angustia dilatada de los personajes y la agonía de una vida perpetuamente condenada a la insatisfacción mediante su recurrencia e imprecisión.

La obra parece haber cogido a los personajes al vuelo en un momento de su trayectoria que podríamos denominar *vida*. Parecen extraídos unos minutos de ese continuo, como una pequeña muestra de laboratorio. Su presente, que es el de la obra, se ve continuamente atravesado por hechos del pasado y proyecciones futuras.

El carácter, nuevamente, psicológico del tiempo hace posible que, en él, todos los tiempos concurren: el pasado de la culpa y los errores recurrentes, ese futuro deseado que no llega y el eterno tiempo de la insatisfacción, el presente. Por este motivo, los tiempos verbales se entremezclan en *Crave* yuxtaponiendo en las intervenciones pretéritos, futuros y, el tiempo predominante en la obra: el condicional.

**C** *If she'd left*-<sup>24</sup>

**M** *If love would come*<sup>25</sup>.

En lo que se refiere a la temporalidad, *Crave* es un callejón sin salida en el que los personajes vuelven sin cesar a las mismas angustias, las mismas culpas. Pese a todos sus intentos, la vida vuelve a colocarles en ese mismo punto desesperado y doloroso que no consiguen abandonar:

**M** *Keep coming back.*

**B** *Again and again.*

**A** *The eternal return*<sup>26</sup>.

Un calvario que parece eternizarse

**M** *How much longer*  
**B** *How many more times*  
**A** *How much more*<sup>27</sup>

Es más, que parece que siempre durará

**M** *All that pain*  
**C** *Forever*  
**B** *Till now*<sup>28</sup>.

Como *Sísifo*, los personajes parecen condenados a arrastrar la pesada carga de la existencia cima arriba solo para ver cómo esta vuelve a caer y tener que comenzar de nuevo su pesada ascensión.

El tiempo se eterniza en *Crave* sin conseguir satisfacerlos. La angustia surge cuando los personajes vislumbran que las oportunidades se escapan y no les queda tiempo.

**M** *Time is passing and I don't have time*<sup>29</sup>.

**M** *HURRY UP PLEASE IT'S TIME*<sup>30</sup>

Es la paradoja de un tiempo que, mientras les condena a repetir su insoportable existencia, parece llevarse consigo todas las opciones de alcanzar sus deseos.

El aquí y el ahora de *Crave* parece ser, por tanto, un limbo temporal y espacial en el que los personajes permanecen atrapados sin poder o saber escapar. La hora es, sin duda, la de la desesperación. Las voces de *Crave* buscan relatar su angustia, comunicar al *otro* su necesidad de él. En su impotencia, todas ellas confluyen en una misma ansia de base y en su plegaria de ponerle final.

Los seres de *Crave* se encuentran a solas con sus ansias y sus recuerdos, anhelando el contacto de un *otro*, que se les niega. Los personajes no se tocan, no se ven y sus intercambios no son más que “cries of pain from the solitary confinement of the

self” (Wardle, 1998). Los personajes expresan un deseo de *otro* al que no pueden llegar. Pese a sus esfuerzos no pueden verlo, ni alcanzar a tocarlo. Ni siquiera advierten su presencia.

**B** *If you were here-*  
**M** *I am here*<sup>31</sup>.

En esta deliberada neblina de *Crave*, los personajes parecen palpar en el aire en busca de ese *otro* que comparte su oscuridad.

**B** *Sorry?*  
**A** *I'm not a rapist.*  
**M** *David?*  
*A beat*<sup>32</sup>

Pese a existir pasajes en la obra en los que los personajes parecen reconocer la voz del *otro*, confrontarlo o contribuir a su narración, la imposibilidad de llegar al contacto plantea la duda razonable de si los personajes realmente comparten el mismo espacio o el tiempo de la enunciación en *Crave*,.

Sea como fuere, donde la ausencia de referencias temporales y espaciales condenaba a los personajes a vagar en la desorientación, la falta del *otro* les aboca a la extinción. El *otro* es la referencia fundamental del ser, aquello que le otorga sentido y sin cuya presencia la existencia solo puede carecer de coherencia y continuidad.

---

*La estela de Attempts*

Sarah Kane manifestaba una abierta admiración por el dramaturgo Martin Crimp. De su trabajo, a la autora le atraía, especialmente, su intento de refinar el lenguaje hasta encontrar la expresión teatral más precisa “marrying *rhythm* and skill with *real beauty*” (Egan, 1998). Según ella misma confesara, el ejemplo del dramaturgo la impelía a empujar su propia obra en nuevas direcciones. En concreto, fue una obra de

Martin Crimp, como se mostrará en estas páginas, la que inspiró a Sarah Kane la construcción formal de *Crave*.

En *Attempts on Her Life*, estrenada en 1997 en el *Royal Court*, Martin Crimp había tratado de mostrar cuán difícil es darle forma a la identidad y a la realidad. La protagonista de la obra, *Anne*, se encontraba al mismo tiempo ausente y omnipresente en la misma pues, aun careciendo de presencia y de voz, la obra se constituía de diversos intentos por parte del resto de los personajes de recrear su identidad, una identidad que nunca quedaba del todo reflejada en el texto pues las narraciones constituían relatos contradictorios y resultaban de todo punto incapaces de dar cuenta del personaje *Anne*.

En el texto de *Attempts on Her Life*, Martin Crimp opta por no indicar el número de actores necesarios para la representación o aportar características propias de los mismos. El autor sugiere, sin embargo, que estos provengan de la realidad del mundo que se quiera representar: “a company of actors whose composition should reflect the composition of the world beyond the theatre”. Esta circunstancia tiene implicaciones para el sentido de la obra, pues dependiendo de las edades, sexos o razas que se escojan para la representación, esta adquirirá un significado único. La elección por parte del director de “ese mundo más allá del teatro” que se desee reflejar modificará, necesariamente, el contexto y el sentido de la obra.

El rechazo de la caracterización formal en el trabajo de Martín Crimp es un intento de encarnar cuestiones relativas a la construcción de la identidad que subyacen en la obra. Un ejemplo de lo que Aleks Sierz denominaba a “quest to marry form and content” (Sierz, 2006) omnipresente en el autor como lo está, también, en el trabajo de Sarah Kane.

La innovación que plantea *Attempts on Her Life* no se reduce a la separación del tratamiento ortodoxo de la caracterización, también su construcción formal, la ausencia de direcciones relativas a la escenografía, el movimiento y la apariencia de personajes o la falta de contexto espacio-temporal convierten la obra en una pieza altamente experimental en la que Sarah Kane se inspiró para la construcción de *Crave* y *4.48 Psychosis*.

En lo que respecta a su construcción formal, *Attempts on Her Life* consta de diecisiete secciones enunciadas por hablantes que aparecen introducidos, únicamente, por un guión. Aunque tampoco en *Crave* existen indicaciones de caracterización de los personajes, al menos estos se encuentran fijados en su número e identificados por una inicial. En este sentido, *4.48 Psychosis*, el último trabajo de Sarah Kane, se acerca más a *Attempts on Her Life* al aunar en ella “una miríada de voces sin identificar ni cuantificar” (Saunders, 2002).

Los diversos apartados que conforman *Attempts on Her Life* constituyen, en realidad, diecisiete intentos de retratar a *Anne*. Intentos en los que los personajes tratan de construir el relato de manera conjunta, negociando y completando con cada una de sus intervenciones el cuadro final:

-*But now a look crosses her face.*

-*A what?*

-*A look.*

-*A doubt.*

-*A look of doubt, yes, good, crosses Anne's face.*

-*Even now.*

-*Even now in the /intensity of her passion*

(Crimp, 2005:210).

*Attempts on Her Life* supone el intento de reunir los pedazos de una *Anne* deconstruida a través de la visión de los demás. En la obra, el personaje de *Anne* “is exploited, reconfigured and rearranged by those who perceive her and attempt to represent her” (Ferrone, 2012).

Los diálogos y los discursos que buscan recrear en escena al personaje *Anne* a menudo se entrelazan y responden a intervenciones anteriores haciendo al diálogo progresar. A diferencia de *Attempts on Her Life*, en *Crave*, las voces de los personajes alternan sus intervenciones y respetan su turno al hablar sin superponerse, hecho que para muchos refuerza la teoría de que las voces de *Crave* son cuatro manifestaciones de un solo ser.

Aun cuando, en algunas ocasiones, las voces de la obra parecen responderse, no se puede hablar de diálogo en el sentido tradicional. Salvo escasas interferencias que hacen posible una reelaboración del discurso previo similar al de *Attempts on Her Life*, los discursos de la obra progresan, por lo general, de manera aislada:

- She *does* work.
- She *has* worked.
- She *can* work.
- She *will* work.
- She *won't* work<sup>4</sup>

(Crimp, 2005:282)

**B** *My back aches*  
**C** *My head aches.*  
**A** *My heart aches*<sup>33</sup>

Una última área de influencia sobre *Crave* tiene que ver con la presencia en la obra de líneas en otros idiomas y alusiones diversas al tema de la traducción que recuerdan las largas secciones de texto de *Attempts on Her Life* en las que las intervenciones aparecen en un idioma extranjero inmediatamente seguidas por su traducción. No obstante, la introducción de idiomas extranjeros en el texto de *Crave* puede rastrearse también hasta otra de las fuentes principales del texto, *The Waste Land*.

Como se ha ido desgranando en este apartado, *Attempts on Her Life* fue, con toda seguridad, una de las chispas que dispararon en la autora el deseo de innovar y se convirtió en un referente claro a nivel formal. Sin embargo, como se observará a continuación, la cuarta obra de Sarah Kane muestra la estela de otros muchos autores e influencias más allá de su construcción formal.

---

<sup>4</sup> La cita conserva la tipografía original para que pueda apreciarse el efecto enfático de la cursiva en la forma verbal.

La obra de Sarah Kane y, en concreto, su cuarto trabajo, *Crave*, es una caja de resonancia del trabajo de numerosos autores y manifestaciones culturales próximas a la experiencia de la dramaturga. En el siguiente apartado, se intentará mostrar cómo, además de las citas que encontramos en dicha pieza y cuyos referentes pueden hallarse en la literatura, la filosofía o la religión, son numerosas las líneas de *Crave* que hacen referencia al mundo más personal de Sarah Kane al reflejar canciones de sus grupos favoritos, películas o, incluso, alusiones a episodios pertenecientes a la vida de la escritora.

La abundancia de citas procedentes de grandes obras de la literatura en *Crave* dota a la pieza de una erudición ausente en sus anteriores trabajos y hace de ella “a demanding play and one that constantly eludes a definitive interpretation”(Saunders, 2002).

Ya por los años treinta del siglo XX, Mihail Bakhtin formulaba la teoría de que todas las obras literarias son polifonías textuales donde se establecen relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. A partir de esta visión, la lingüista Julia Kristeva introdujo la noción de *intertextualidad* que disolvía la noción del texto como unidad cerrada y establecía que el texto siempre está en relación con otros textos (Kristeva, 1967). Efectivamente, si hay un texto de Sarah Kane en perpetuo diálogo con otros textos, ese es, sin duda, *Crave*. En ella resuenan las líneas de dramaturgos y novelistas contemporáneos a la autora, pero también versículos de la *Biblia* y otros libros sagrados. Un lenguaje elevado que sirve de contrapunto al lenguaje, por lo general, coloquial de los personajes.

*Crave* está, ciertamente, atravesada de referencias literarias y bíblicas pero también de alusiones a la cultura popular y de su tiempo. Si todo texto es, como afirmaba Roland Barthes, un intertexto y “hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea”(Barthes,1968), las referencias a canciones, refranes, menciones a restaurantes o comidas, proporcionan a *Crave* lo que también R. Barthes

denominaba “el espacio de lo social” es decir, “la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto” (Barthes, 2002).

Si bien, formalmente, *Crave* recogía el testigo de Martin Crimp en *Attempts on Her Life*, la afluencia de citas literarias, bíblicas o de la cultura común, incluso en otros idiomas, hace eco, precisamente, de una de las piezas más citadas en la obra, *The Waste Land* (1922), uno de los poemas de mayor influencia de la literatura inglesa del siglo XX. El poema de T. S. Eliot bebe de multitud de fuentes y, en su texto, como en *Crave*, fragmentos literarios y bíblicos se entremezclan con las ideas genuinas del poeta. Muchas de las referencias de la obra, que el propio autor declaró en el cuerpo de notas que acompaña al texto, provienen de la *Biblia*, en especial aquellas que aluden a la tierra baldía. Sin embargo, otras tantas parten de autores como Baudelaire, Chaucer, Dante, Joyce, Ovidio, Shakespeare o Wagner, cuyo *Tristán e Isolda* aparece citado en su idioma original, el alemán. En este sentido, *The Waste Land* es precursora de la obsesión por la intertextualidad del siglo XX.

Además de proporcionar un modelo de intertextualidad a *Crave*, *The Waste Land*, es origen de algunas de las propias líneas del texto. Por lo general, las citas respetan el idioma y tipografía originales, como “HURRY UP PLEASE IT'S TIME”<sup>5</sup>, en mayúsculas tanto en *Crave* como en *The Waste Land*, pero en algunos casos como “In den Bergen, da fühlst du dich frei”<sup>34</sup>, citado en inglés en el poema de T. S. Eliot, Sarah Kane se permite hacer un guiño precisamente al gusto del autor por las citas en idiomas extranjeros. Dicha tendencia del poeta se refleja también en *Crave* mediante la utilización de citas que recogen refranes o canciones en otros idiomas: “Meni ni iz dzepa, ni u dzep”<sup>35</sup>.

En ocasiones, aún no citándose las palabras exactas de *The Waste Land*, *Crave* hace alusión, igualmente, al texto de esta. Una línea como “I crossed two rivers and wept by one”<sup>36</sup> no cita textualmente la obra, pero sí alude de una manera más indirecta

---

<sup>5</sup> Línea que aparece en *The Waste Land*, sección II “A Game of Chess”. En *Crave*, Sarah Kane utiliza las mayúsculas del original.



al texto de *The Fire Sermon*: “by the waters of Leman I sat down and wept”. Es posible encontrar en *Crave*, también, citas de otras obras del autor como *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, sin embargo, la mayoría de las referencias a T. S. Eliot provienen de *The Waste Land*. Incluso el epígrafe del poema, extraído de *el Satiricón* (“I saw with my own eyes the Sibyl at Cumae hanging in a cage, and when the boys said to her: “Sibyl, what do you want?” she answered: “I want to die”) aparece recogido en las primeras líneas de *Crave*.

**A** *What do you want?*

**B** *To die*<sup>37</sup>.

M. Bakhtin afirmaba en sus trabajos que “el hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera”. Según el autor, “mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro” (Bakhtin, 1982). En *Crave*, Sarah Kane, ciertamente, mira a través de muchos otros ojos.

Varios son los autores que, además de T. S. Eliot, aparecen recogidos en la cuarta obra de Sarah Kane. Entre ellos encontramos a S. Beckett, A. Camus, E.E. Cummings, J. Osborne o W. Shakespeare. Así, *Crave* se hace eco de líneas como “One fine morning in the month of May”<sup>38</sup>, una frase que en *La peste* se repite como posible comienzo de una novela o la, también célebre, “To die/ To sleep/ No more”<sup>39</sup>, aunque fragmentada, de *Hamlet*. Entre sus líneas es posible escuchar la cita adaptada de *Look Back in Anger* “his eyes were so blue and full of the sun”<sup>40</sup>, la poderosa imagen “A bubble of despair”<sup>41</sup> que alude a los versos de *Complete Poems* de E.E. Cummings o el leit motiv que se repite en *Waiting for Godot* “nothing to be done”<sup>42</sup>.

No obstante el peso específico de las referencias literarias en el cuerpo de citas del texto, quizá la mayor fuente de referencias en la obra de Sarah Kane y, muy especialmente en la pieza que nos ocupa, sea la *Biblia*. Independientemente de que el gran referente de *Crave*, *The Waste Land* haga, también, un extensivo uso de las

referencias bíblicas, lo cierto es que toda la obra de Sarah Kane muestra un gran influjo religioso.

Sarah Kane fue creyente hasta la juventud y poseía, por ello, un gran conocimiento de las Escrituras. Pese a haber abandonado la fe de sus padres tempranamente, muchas son las citas e imágenes extraídas de la *Biblia* o inspiradas por ella que pueblan todas sus obras. En el caso de *Crave*, el texto recoge líneas de las *Sagradas escrituras* procedentes del libro de los *Salmos*, el *Génesis*, los *Evangelios de San Juan* o *San Mateo*. Sin embargo, el mayor número de “préstamos” bíblicos proviene del *Libro de Job*, cuyo tono de lamento y constante identificación de vida con sufrimiento, está, sin duda, en consonancia con la atmósfera de *Crave*.

*Let the stars of its dawn be dark/ May it not see the eyelids of the  
morning/ Because it did not shut the doors of my mother's womb*  
(*Job*, 41:18).

La influencia religiosa no se intuye únicamente por la presencia de citas bíblicas en el texto, también se reconocen en él algunas plegarias e imágenes religiosas como la iconografía de las dos mujeres al pie de la cruz<sup>43</sup> o las líneas finales de la oración *Gloria al Padre* que se repiten hasta cerrar por completo la obra: “Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit/ as it was in the beginning/ is now and ever shall be/ world without end”.

Las citas religiosas del texto tienden a reproducir fielmente las palabras originales, no obstante, ocasionalmente, las líneas presentes en *Crave* reelaboran la fuente inicial para adaptarlas a las necesidades de la obra. En el caso de “Thou shalt not kill thyself”<sup>44</sup>, Sarah Kane, basándose en los *Diez Mandamientos* de la *Ley de Dios*, sustituye el verbo matar (kill) por suicidarse (kill thyself) más en consonancia con una de las principales preocupaciones de la obra y de su siguiente trabajo, *4.48 Psychosis*.

Algunas de las citas que provienen de la *Biblia* llegan a *Crave* de manera indirecta filtradas por *The Waste Land*. Ese es el caso de “Red rock of ages”<sup>45</sup>, que, si bien proviene de un himno religioso (“Rock of Ages, cleft for me/ Let me hide myself

in Thee"), aparecía recogida en *The Burial of the Dead* haciendo alusión a la sombra ("there is a shadow under this red rock"). Al recoger la idea de la sombra, las líneas de *Crave* demuestran que la fuente inmediata de la cita no es el himno, sino el texto de T. S. Eliot:

**M** Pain is a shadow

**A** The shadow of my lie.

**C** Red rock of ages<sup>46</sup>

Aun cuando la *Biblia* es la mayor fuente de citas religiosas en *Crave*, es posible, asimismo, encontrar en la obra reflejos de otras creencias. El *Budismo* y su *Libro tibetano de los muertos* o las enseñanzas del ocultista creador de la *Filosofía de Thelema*, Aleister Crowley, resuenan en el texto de *Crave*.

Aleister Crowley (1875-1947) había iniciado una tradición orientada a desarrollar la libertad y el crecimiento personal de la que se hace eco la obra de Sarah Kane. *El Libro de la Ley* constituye sus Escrituras y su ley suprema, "Thou what thou will", conocida como la *Ley de Thelema*, aparece recogida en *Crave* junto con otras de sus máximas como "Love is the law" o "Satan, my lord"<sup>47</sup>. Líneas todas ellas pronunciadas por el personaje *A*.

Tanto la *Biblia* como el *Libro de la ley* o el *Libro tibetano de los muertos* constituyen libros sagrados que, de algún modo, buscan guiar el camino del hombre en esta tierra, expresiones de fe que tratan de dar explicación al sinsentido de la vida del que se hace eco *Crave*.

La obra de Sarah Kane está llena de referencias no solo a las obras anteriormente citadas, sino al contexto histórico y sociocultural que Roland Barthes denominaba "todo lo social". Incrustadas en las narrativas elípticas de los personajes encontramos líneas extraídas directamente de algunas de las canciones favoritas de Sarah Kane, alusiones a fotografías que forman parte ya de nuestra historia y del imaginario del siglo XX como la foto de *Nick Ut* de una niña cubierta en napalm ("a vietnamese girl"<sup>48</sup>), películas como *Star Wars* ("I have a bad bad feeling about this bad bad feeling"<sup>49</sup>) o locuciones

de la tradición científica en (“Quod erat demonstrandum”). En las voces de *Crave*, con frecuencia resuenan además, letras de canciones de grupos como *The Smashing Pumpkins*, *Fleetwood Mac*, *Crystal Gayle* o *The Doors*. Referencias que, algún día, como James Macdonald sugiere, alguien se animará a rastrear:

*One day some trainspotter may feel impelled to write a thesis on the number of lines in her plays that are actually borrowed from the works of Joy Division, the Pixies, Ben Harper, Radiohead, Polly Harvey, the Tindersticks, even Elvis Presley.*

*(Macdonald, 1999).*

El contexto sociocultural que rodeaba a Sarah Kane proporciona algunas de las líneas e imágenes de su obra. No obstante, sus últimos trabajos parecen alimentarse cada vez más del contexto íntimo de la autora: su vida personal, su experiencia con la enfermedad o su tratamiento en hospitales a los que llega a referirse de manera explícita en sus obras. El ejemplo de “ES3”<sup>50</sup> que aparece en una de las líneas de *Crave*, hace alusión al ala del hospital de psiquiatría en el que estuvo ingresada Sarah Kane y a cuyo personal y pacientes dedicó su anterior obra, *Cleansed*. La propia autora, cuando declinó incluir en *Crave* un cuerpo de notas explicativas del texto por comprender que, de hacerlo, habría de entrar en excesivo detalle sobre su vida” (Rebellato,1999), de algún modo, reconoció también que, en ella, había mucho de su propia experiencia.

*Crave* es un gran crisol que conjuga la influencia de autores literarios y elementos de la cultura de su tiempo, pero sus líneas recogen, además, muestras de la trayectoria de la propia autora convirtiéndose en un ejemplo claro de intratextualidad. La autora de *Crave* hace alusión a su propia obra citándose a sí misma, repitiendo líneas, imágenes y temáticas de sus textos; creando un cuerpo coherente que parece cerrar su ciclo en *4.48 Psychosis*. Así, *Crave* recuerda, por ejemplo, las palabras de Ian en *Blasted* a través de B (“The fags aren’t killing me fast enough”<sup>51</sup>) y recoge en C muchos elementos que evocan el abuso de Cate o la preocupación de Grace por lograr la identificación total entre su corporalidad y su sentir.

**Graham/Robin** *What would you change?*

**Grace** *My body. So it looked like it feels.*

*Graham outside like Graham inside*<sup>52</sup>

**C** *I want to feel physically like I feel emotionally.*

*Starved*<sup>53</sup>.

El apasionamiento de *Fedra* resuena, por ejemplo, en muchas de las líneas de este canto desesperado al *otro* que es *Crave*; pero quizás, sea el estado de ánimo de *Hipólito*, su visión desencantada de la vida y su necesidad de que algo suceda para darle sentido, la que más resonancia encuentre en *Crave*.

**Hippolytus** *No. Filling up time. Waiting.*

**Phaedra** *For what?*

**Hippolytus** *Don't know. Something to happen*<sup>54</sup>.

**C** (...) *wishes that something would happen to make life begin*<sup>55</sup>.

Parte de la idiosincrasia de *Crave* proviene, como hemos comprobado en estas páginas, de la abundancia de referencias y citas que contribuyen a la riqueza del conjunto de la obra. Su autora voluntariamente optó por no acotar el sentido de la misma explicando sus palabras. No deseaba que la obsesión por el origen de las referencias del texto pudiera eclipsar en ningún modo la obra como en parte sucedió con *The Waste Land* (Rebellato,1999). Ciertamente, como en su día comentara Ingrid Craigie, la actriz que representó el papel de *M*, todas esas referencias y citas añaden capas a *Crave* y le conceden una especie de textura extraordinaria y apasionante; pero es preciso abstraerse y entender que, sea cual sea su procedencia, lo que con ellas crea Sarah Kane es algo completamente distinto, una nueva obra de arte (Saunders, 2002).

*Crave* constituye la suma de cuatro voces que se entrelazan hilando recuerdos, percepciones, deseos insatisfechos y culpas. Un discurso fragmentado, descontextualizado y de difícil interpretación en el que la voz del presente de los personajes se ve atravesado por recuerdos y proyecciones futuras en una especie de corriente de pensamiento en la que, ocasionalmente, los otros producen una desviación.

A lo largo de *Crave*, los personajes no solo expresan sus sentimientos, creencias o deseos. Su discurso adquiere, además, forma narrativa para introducir relatos de sí mismos y de los demás convirtiendo sus palabras en parábolas de la memoria, la soledad y el desencanto. De cuando en cuando, las voces de *Crave* se elevan, también, para narrar episodios aislados cuya verdadera relación con recuerdos reales, imaginaciones o hechos atestiguados se ignora.

Dentro del caleidoscopio de *Crave*, las narraciones en primera persona presentan tintes más testimoniales y parecen corresponderse con las narrativas vitales de los personajes. La tercera persona tiende a introducir, en cambio, episodios anecdóticos que tienen que ver con la memoria y, muchas más veces, con el trauma. Precisamente por su relación con el trauma, las narraciones en tercera persona pueden revelar, asimismo, síntomas de distanciamiento, mecanismos de defensa ante los hechos traumáticos que personajes como *C* reconocen utilizar por resultarles insoportable ser ellos mismos.

*C She's talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of acknowledging that she is herself, is more than her pride can take*<sup>56</sup>.

Las intervenciones de los personajes de *Crave* indagan, entre otras cosas, en el poder de la memoria para revivir estados de ánimo y sucesos vividos. Sus narraciones ponen de manifiesto cómo los acontecimientos traumáticos parecen dejar una marca permanente que se transmite de padres a hijos. El personaje *M* relata, por ejemplo, un

acontecimiento impactante de su niñez en el que encontró a su abuelo besando y acariciando el pecho a su abuela. Líneas después, nos descubre que aquello, en realidad, no le sucedió a ella, sino a su madre. Nos transmitimos esa información, nos dice *Crave*: “We pass these messages”<sup>57</sup>.

Determinadas marcas parecen, efectivamente, pasar de unos a otros inexplicablemente. Igual que *M* hace suya la experiencia de *otro*, el personaje *B*, que no se ha roto un hueso en su vida, parece manifestar en su cuerpo la herida, la experiencia traumática de su padre. Este recuerdo de las heridas del *otro* o *postmemory* ha sido objeto de investigación de los estudios del trauma y, muy especialmente, por aquellos relacionados con la supervivencia al *Holocausto*. Concretamente, el trabajo de Susan Brison sobre la violencia y la reconstrucción del ser ha revelado que las segundas generaciones de las víctimas del *Holocausto* se ven afectadas y traumatizadas por los recuerdos de sus padres llevándolos consigo en sus propias vidas (Brison, 2003).

En *Crave*, las experiencias traumáticas ciertamente se heredan y se rememoran reforzando por un lado, el concepto del eterno retorno en la obra, y, por otro, el carácter inescapable del espacio psicológico del trauma.

Los episodios relatados en *Crave* denuncian, además, la escasa fiabilidad de la memoria a la hora de recuperar la verdad. Mientras hacemos nuestra la memoria del *otro*, en cambio, a veces, convenientemente olvidamos la propia. El relato de *A* sobre una americana que pidió ayuda a un compañero de clase para traducir una novela y luego le ofreció una cena que él todavía está esperando, parece corroborarlo.

*Crave* manifiesta una crisis de la narración en la que la memoria de los hechos se confunde provocando la duda sobre qué es lo atestiguado y qué lo vivido. Mientras *M* nos cuenta en primera persona lo que *no* le ha sucedido, *C* utiliza la tercera persona para narrar lo que sí. La trampa de la narración parece reflejar en *Crave* la propia incapacidad de los personajes para construir su relato coherente, reconstruirse y poder avanzar.

En sus investigaciones, Susan Brison señalaba que esto se debe, precisamente, a que el trauma introduce una entrada sin sentido en la serie de acontecimientos de la vida de modo tal, que resulta imposible seguir con la serie. El hecho traumático inserta un elemento que no encaja en ningún patrón discernible provocando la paralización del

sujeto que, si bien no puede avanzar, tampoco soporta quedarse en esa agonía. La desazón de encontrarse en esa tesitura es, justamente, la que manifiestan los personajes de *Crave*.

Al parecer, cuando el sujeto vive una experiencia traumática que le resulta imposible de integrar mediante sus esquemas emocionales y cognitivos habituales, aparece la disociación como mecanismo de defensa que facilita al sujeto poder seguir viviendo con sus esquemas anteriores, pero a costa de expulsar de la conciencia una parte dolorosa de la experiencia (Rodríguez et al., 2005). Durante esa disociación de la que se hace eco *Crave*, ocurre una fragmentación de la experiencia que desafía directamente el sentido de unicidad del sí y hace imposible la integración de dicha experiencia en una narrativa vital única.

Debido al impacto sobre la psique de la víctima, las experiencias traumáticas trastocan, interrumpen las categorías normales del entendimiento y, como consecuencia, “dichas experiencias se resisten a la representación” (Ley, 2000). Este es el motivo por el que, generalmente, las historias traumáticas tienen una relación problemática con la corroboración y, con frecuencia, no pueden ser catalogadas como hechos históricos objetivos. Igual que la experiencia de *M* en *Crave*, el testimonio es engañoso.

De algún modo, trauma supone, entonces, un desorden de la memoria: “una especie de hueco o vacío que surge entre los hechos traumáticos en sí y la dificultad que la víctima experimenta cuando trata de recuperarlas” (Ley, 2000). Como ha podido apreciarse en estas líneas, *Crave* es la viva expresión de ese abismo que se produce entre el tiempo anterior y posterior al trauma, un abismo que ha destruido todos los sentimientos de continuidad y de orden y que se refleja en las estructuras fallidas y la crisis dramática de la obra.

---

#### *La narrativa del trauma en Crave*

Si los primeros trabajos de Sarah Kane comunicaban los efectos del trauma a través de la imagen violenta o el daño físico, en *Crave*, el trauma se expresa en la crisis



temporal, la fragmentación y la repetición así como en la disolución de la caracterización y de los elementos propios de la convención.

*Crave* manifiesta la desintegración en su discurso, pero también en la división en voces de la obra que, para algunos, revela la fragmentación de un ser. La distorsión generada por el trauma se refleja, además, en la innovación formal que distingue a *Crave*. Como Anne Whitehead señalaba en su estudio *Trauma Fiction*, son precisamente las formas más experimentales las que mejor consiguen comunicar la irrealidad, la temporalidad desplazada del trauma (Whitehead, 2004).

El texto de *Crave* recrea a la perfección esa experiencia detenida en el tiempo, desestructurada y atravesada de percepciones que suele asociarse al relato del trauma:

*Con frecuencia los pacientes que han padecido los efectos del acontecimiento traumático describen su experiencia en forma de fragmentos aislados, por ejemplo de diferentes percepciones sensoriales (el olor, un destello, la presión), que reaparecen con sensación de inmediatez, sin fluir en el tiempo (los flashback las reviviscencias) y que dejan al sujeto aislado de los demás, a solas con su experiencia.*

*(Rodríguez et al., 2005).*

Al experimentar con los límites de la forma y la dramaticidad, en *Crave*, Sarah Kane subraya las propias limitaciones del lenguaje y del teatro para transmitir los efectos devastadores del hecho traumático.

El trauma resiste la comprensión dentro de la temporalidad lineal pero también se resiste a la representación por medio del lenguaje, que es la herramienta que emplea la consciencia para expresarse. Ante el horror, como apuntan Shoshana Felman y Dori Laub, el lenguaje es insuficiente pues “está en la propia naturaleza del trauma resistirse a ser relatado de una forma coherente o de forma fácilmente comprensible”(Felman y Laub, 1992). Así, los personajes de *Crave*, muchas veces no encuentran las palabras para expresar lo que sienten, sus frases aparecen inacabadas y cada vez más reducidas. El propio texto alude a la imposibilidad del lenguaje, la inarticulación: “I can’t articulate the difference but there is one”<sup>58</sup>.

Las palabras cotidianas, los distintos idiomas resultan insuficientes en *Crave*. Los personajes de la obra intentan sucesivamente traducir la emoción, pero la traducción, como indica el propio texto de *Crave*, sólo puede ser mala.

Las palabras no consiguen trasladar las emociones extremas, los sentimientos desbordados que los personajes buscan hacer llegar al *otro*: "...somehow somehow somehow communicate..."<sup>59</sup>. Lo que es peor, pese al incesante chorro de intervenciones de *Crave*, las palabras ni siquiera calman: "Expressing my pain without easing it"<sup>60</sup>.

La cuarta obra de Sarah Kane está salpicada de numerosos intentos de darle forma al trauma. Los personajes introducen múltiples relatos de experiencias traumáticas como la vivida por *C* que, en su narración interrumpida, cuenta cómo un catorceañero de ojos azules la violó en el páramo. O como la de aquella niña vietnamita cuya existencia cobró significado cuando huía con la piel abrasada por el napalm. Significativamente, casi todos los episodios traumáticos enumerados en *Crave* implican a un miembro del género femenino. Distintos narradores, distintos casos de abuso, hechos experimentados o atestiguados, pero siempre el mismo objeto o víctima, a *girl*:

*A small dark girl sits in the passenger seat...*

*The following morning the body of a girl was found washed up on the beach...*

*That violent terrified paralysed child...*

*I watched my father beat my mother with a walking stick...*

*A vietnamese girl...*

*A small girl became increasingly paralysed...*

Ante las diversas experiencias traumáticas propias o ajenas narradas en la obra, varias son las reacciones que se reflejan en *Crave*: la paralización, el distanciamiento y la incapacidad de establecer relaciones con el *otro*.

El personaje de *C*, que relata varios abusos, manifiesta a lo largo de la obra episodios de bloqueo y distanciamiento: "C I feel nothing, nothing. I feel nothing"<sup>61</sup>. Los sentimientos de culpa persiguen, asimismo, al personaje que recurre al autocastigo pintándose moratones e insultándose en el espejo. La reacción de *C* no obedece, no

obstante, a la falta de autoestima posterior al trauma, sino que, como Susan Brison señala en su estudio, la culpa puede ser una estrategia de supervivencia si la víctima no encuentra otro modo de recuperar el sentido de control (Brison, 2003).

Los sujetos que, como *C*, han vivido experiencias de privación afectiva o abusos en la infancia pueden ser más vulnerables para la presentación de sintomatología disociativa en general, pues estas experiencias van a atentar directamente contra la construcción o el sentido del sí mismo-en- relación segura con los demás (Rodríguez et al., 2005). Como *C*, el resto de personajes de *Crave* muestran, también, estrategias de distanciamiento ante los hechos traumáticos y manifiestan la misma incapacidad para relacionarse con los demás.

Ciertamente, las narrativas de *Crave* relatan los efectos del abuso y el daño pero aún registran una herida más, la de la falta del *otro*. Un agujero irrellenable que parece seguir haciéndose hueco en la vida que continúa (Seeburger, 2012). Sobrevivir a ese abismo, retomar la narrativa vital, implica incluirlo en la historia.

---

#### *Narrar para vivir*

Ante la pérdida de significado y argumento en la narrativa vital, la transformación de la experiencia traumática en narrativa es el camino para la cohesión. Recomponer los pedazos del ser hecho añicos requiere un proceso de rememoración y elaboración en el que habla y afecto converjan en una narrativa del trauma (Brison, 2003).

A lo largo de la obra, los personajes de *Crave* buscan constantemente comprender, descifrarse (“C I look at the large beige hessian cushion, try to connect, try to decipher myself woven into the clean blank fabric”<sup>62</sup>), pero solo mediante la expresión, el lamento o la narración del dolor este se va, gradualmente, aliviando y puede dar comienzo la curación. El tono general de lamento que muchos de los pasajes de *Crave* inspiran, es, en realidad, un vehículo eficaz para la expresión del trauma, un mecanismo eminentemente humano para poder sobrellevar lo que parece insostenible.

*Lament is a coil of suffering and hope, awareness and memory, anger and relief, a desire for vengeance, forgiveness, and healing that beats against the heart of God. It is our way of bearing the unbearable.*

*(Ackermann, 2003).*

Al convertir los recuerdos traumáticos en narrativas, estos pueden ser reintegrados en el sentido de uno mismo y en su visión del mundo, pero especialmente reintegra al superviviente en una comunidad. *Crave* parece demostrar que solo recordando y narrando el pasado, contando nuestras historias y escuchando las de los demás, podemos participar activamente en una narrativa de la liberación (Brison, 2003).

El ser humano, por lo general, evita enfrentar los testimonios del trauma. La falta de empatía con las víctimas no parte meramente de la ignorancia o la indiferencia, sino también del miedo a identificarse con esas aterradoras fuerzas del destino que nos obligan a enfrentar el hecho de que no tenemos control sobre nosotros mismos (Brison, 2003). En su estudio sobre el dolor, E. Jünger advierte cómo, efectivamente, al contemplar la incertidumbre y la vulnerabilidad de la vida, necesitamos volver la vista a un lugar apartado de las leyes ilimitadas y el poder del sufrimiento (Jünger, 2008).

Escuchar los traumas ajenos, “Seeing another human being in distress”<sup>63</sup>, nos hiere con sus heridas. Como Kaja Silverman señala en *The Threshold of the Visible World*: “If to remember is to provide the disembodied ‘wound’ with a psychic residence, then to remember other people’s memories is to be wounded by their wounds” (Silverman, 1996:189).

El mundo moderno occidental tiende a ignorar el dolor y considerar el sufrimiento un error o un accidente, algo que nos hace sentir impotentes y que necesitamos rechazar (Sontag, 2004). La visión de la herida no hace sino recordar nuestra fragilidad, sin embargo, para que una herida sane, esta debe quedar expuesta.

La obra de Sarah Kane deja la herida abierta. Su cuarto trabajo desvela nuestra implicación irresoluble en los traumas del *otro* y refleja cómo nuestra narrativa vital

está unida a multitud de otras. Es, precisamente, en interacción con esas otras cuando nuestra narrativa adquiere su significado total.

*History, like trauma, is never simply one's own, history is precisely the way we are implicated in each other's traumas.*

*(Caruth, 1996).*

---

*Here I am again, in the darkness*<sup>64</sup>

El caleidoscopio de insatisfacciones de *Crave* recoge las principales preocupaciones temáticas tratadas por la autora en su obra anterior: el amor, la vida y la muerte, el abuso, el trauma, la enfermedad y la necesidad del *otro*. No obstante, el sentir general que se filtra del texto, recogido por el título de la obra, es el del deseo que, insatisfecho, clama vehementemente por su consecución. A través del estudio de los grandes universales de Sarah Kane, las siguientes líneas intentarán demostrar cómo esa ansia nace en los personajes de la experiencia repetida de la falta y de su incapacidad para ponerle final.

---

*La no-vida*

La existencia en *Crave* se presenta como un vacío ineludible poblado de ausencias. Una no-vida en la que los personajes, que se reconocen muertos en vida, viven atrapados a la espera de un detonante que haga que la verdadera vida empiece.

La existencia de *Crave* refleja una experiencia similar a la que aquellos que sufren depresión experimentan: “ausencia de afecto, de sentimiento, de respuesta y de interés. La ausencia completa” (Wurtzel, 1995). De hecho, *Prozac Nation*, libro de cabecera de Sarah Kane durante la gestación de *Crave* y *4.48 Psychosis* se refiere, precisamente, a aquellos que sufren episodios de depresión como “the walking, waking dead”(Wurtzel, 1995).

También los seres de *Crave*, incapaces de experimentar una vida real, manifiestan, desde ese estado vacuo, su desencanto general con la vida y las relaciones personales. Una decepción vital que los personajes de Sarah Kane arrastraban ya desde *Blasted* y de la que fueron activos portavoces *Ian* e *Hipólito*.

**M** *Filled with emptiness.*

**B** *Satisfied with nothing*<sup>65</sup>.

A la vista de esa continua decepción que implica estar vivos, los personajes de Sarah Kane concluyen que la vida no merece la pena: “I’m not ill, I just know that life is not worth living”<sup>66</sup>.

Donde quiera que miren, todo parece alcanzado por la degradación: “Maggots everywhere”<sup>67</sup>. Desearían librarse de su visión pero, para su horror, también los llevan dentro: “I open my mouth and I too am full of them”<sup>68</sup>.

El desagrado y el rechazo alcanzan, asimismo, a los personajes: “I disgust myself”<sup>69</sup>. Las voces de *Crave* manifiestan un sentimiento de inadecuación y abyección que les hace no reconocerse en sus propias formas y formulan un deseo ya expresado en otras obras de Sarah Kane: poder ser físicamente como uno se siente emocionalmente.

**B** *Just me,*

**A** *Just the way I am*<sup>70</sup>,

Un desafío a las exigencias externas que nada tienen que ver con su sentir

**C** *Be a woman, be a woman, FUCK YOU*<sup>71</sup>.

Y que les obligan a prestarse al juego de las apariencias y los roles que la normatividad impone:

**C** *Patch and paint and paste a look onto my face*<sup>72</sup>.

El desapego es tal que desearían, al fin y al cabo, ser *otro*, tener otra vida.

**C** *Another girl,*  
**B** *Another life*<sup>73</sup>.  
(...)  
**C** *Just someone fucking else*<sup>74</sup>.

Pero *Crave* no deja capacidad de acción. Sus personajes moran entre las reviviscencias de un pasado que los atormenta y el ansia de un futuro que nunca llegará. Mientras, lo único que realmente experimentan es ese presente lleno de privación en el que parecen no poder continuar mucho más:

**M** *How much longer*  
**B** *How many more times*  
**A** *How much more*<sup>75</sup>

Solo pueden maldecir, como hiciera *Job* en la *Biblia*, haber nacido a un calvario fútil “Why did I not die at birth”<sup>76</sup> y ansiar librarse de lo que tanto les mortifica:

**C** *To be free of memory,*  
**M** *Free of desire*<sup>77</sup>,

Su discurso atravesado de recuerdos y anhelos busca, no obstante progresar. Hasta siete veces se repiten los imperativos “Go on” y “move on” en el texto pero, pese a sus intentos, las voces no consiguen avanzar: “Still here”<sup>78</sup>. Generación tras generación los mismos errores. Parecen como Sísifo, condenados a regresar a la casilla de salida: “Back to life”<sup>79</sup>.

A medida que avanza la obra, el discurso se convierte en una especie de mantra obsesionado con la idea de estar, una vez más y sin remisión, en ese lugar de oscuridad: “Here I am, once again, here I am, here I am, in the darkness, once again”<sup>80</sup>. La luz, no obstante, no parece concedérseles hasta el final.

La única posibilidad real de salvación en *Crave* la constituye la figura del *otro*. Toda la obra de Sarah Kane reconoce en el *otro* la capacidad de dar sentido a la existencia de sus seres, pues “ser significa ser para *otro* y, a través del *otro*, ser para sí mismo” (Bakhtin, 1982).

Si somos en función del *otro*, la muerte absoluta (el no ser) será “no ser oído, no ser reconocido, no ser recordado” (Bakhtin, 1982). La búsqueda del *otro* en las obras de Sarah Kane es, por tanto, una búsqueda vital. Los personajes de *Crave* se entregan a la busca incesante del contacto físico y emocional con el *otro* desde la certeza más absoluta de que solo el amor les puede salvar.

---

*Only love can save me*<sup>81</sup>

El amor es el eje que vertebra toda la obra de Sarah Kane, mas, las relaciones personales que se encuentran en el centro de sus trabajos son relaciones, por lo general, marcadas por su carácter dañino y, con frecuencia, asociado a la violencia y la adicción. Como se tratará de exponer a continuación, en *Crave* esa visión destructiva del amor se refuerza mediante la inclusión de personajes dañados por sus relaciones personales y conocedores del abuso, el silencio o el abandono.

El propio título de la obra, *Crave*, ya pone de manifiesto la idea del deseo indistinguible de la necesidad. El ansia de amor asociado a su privación es lo que provoca en los personajes de la obra ese estado desesperado que se asemeja, como ya lo hiciera en *Cleansed*, al de la adicción.

**C** *I hate you,*  
**B** *I need you,*  
**M** *Need more*<sup>82</sup>,

El deseo del *otro* ocupa obsesivamente la mente, las palabras o el organismo de los personajes con una intensidad semejante a la de la pasión desbordada que consumía a *Fedra*:



**B** *I think about you*  
**A** *Dream about you*  
**B** *Talk about you*  
**A** *Can't get you out of my system*<sup>83</sup>.

**Phaedra** *Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me (...)*<sup>84</sup>

Una pasión enfermiza que en *Phaedra's Love* se transformaba en una arrolladora fuerza de destrucción y en el siguiente trabajo de la autora, *Cleansed*, volvía a manifestarse metafóricamente como violencia sobre el cuerpo de los personajes.

Al hilo de sus trabajos anteriores, *Crave* vuelve a evidenciar esta vertiente más destructiva del amor en sus personajes rotos. El texto reconoce la contradicción de esa fuerza que es, al mismo tiempo, salvadora y agente del daño. En esta línea, el personaje de *A*, cuyo deseo hecho monólogo no alcanza las palabras para poder comunicar su amor, manifiesta, poco después, la voluntad de devolver el daño:

**A** (...) *and I will lie to you from day one and use you and screw you and break your heart because you broke mine first*<sup>85</sup>.

Pese a ese amor inenarrable por su amada, *A* termina por convertirse en su torturador.

**A** (...) *when she loved me, before I was her torturer, before there was no room in me for her ...*<sup>86</sup>

Todos los personajes de *Crave* se manifiestan golpeados, rotos por un amor nunca satisfecho. El dolor de su soledad o su abandono a veces se disfraza de rencor pero solo es expresión del deseo insatisfecho que todos los seres poseen. Pese al daño que provoca, anhelan en común que llegue el amor: "If love would come"<sup>87</sup>. Un deseo que se torna angustioso a medida que el tiempo pasa y este no llega:

**M** *Time is passing and I don't have time*<sup>88</sup>.

**M** *It's leaving me behind*<sup>89</sup>.

Las cuatro voces del texto comparten la misma ansia. El personaje *M* desea ser madre y no quedarse sola por lo que le corroe la angustia del tiempo que se le va. Sin embargo, la persona adecuada parece no llegar. Busca incesantemente entre las voces de *Crave*, “Be the one”<sup>90</sup>, pero él no está. También la voz denominada *B*, que se entrega a la autodestrucción de los cigarrillos, el alcohol o lo que quiera que sea que le permita abandonar esta vida que aborrece, expresa el dolor compartido con las otras voces de *Crave* de no ser ni reconocido, ni amado: “I’m nobody’s windfall”<sup>91</sup>. Anhela, como todos, un contacto, aunque fuera violento, con el *otro*: “Rape me”<sup>92</sup>.

Todos en la obra buscan completarse, la fragmentación desea ser uno: “Complete”<sup>93</sup>. Y es que el amor, el *otro*, es el que sustenta la existencia. Sin el ser amado, el mundo de los seres de *Crave* se vendría abajo: “if you died ... I would collapse”<sup>94</sup>. Sería como si les hubieran quitado los huesos (“it would be like my bones had been removed”<sup>95</sup>), como si su centro de gravedad desapareciera (“your sense of centre shifts”<sup>96</sup>), como si no tuvieran espina dorsal (“the spine of my life is broken”<sup>97</sup>). La idea de la pérdida o el rechazo les resulta, por este motivo, inconcebible.

**A** *Don't cut me out*<sup>98</sup>.

**A** *What will I do when you throw me away?*<sup>99</sup>

Pero amor y pérdida parecen ir de la mano en Sarah Kane: “I love her I miss her”<sup>100</sup>. El amor en su obra no está destinado a durar. O bien no es real, o no es correspondido o estamos condenados a verlo marchar:

**B** *Found her*

**A** *Loved her*

**C** *Lost her*

**M** *End*<sup>101</sup>.

El carácter irreal, incluso virtual, del amor en *Crave* (“A Japanese man in love with his virtual reality girlfriend”<sup>102</sup>), su carácter irrealizable, (“Why can no one make love to me the way I want to be loved”<sup>103</sup>) desata las ansias de los personajes por alcanzar, precisamente, un amor o una vida de verdad.

**M** *I want a real life,*

**B** *A real love*<sup>104</sup>,

La tragedia, tanto de *4.48 Psychosis* como de *Crave*, es que ese amor anhelado ni siquiera existe:

**C** *You’ve fallen in love with someone that doesn’t exist.*

**A** *Tragedy*<sup>105</sup>.

*Fuck you God for making me love a person who does not exist(...)*<sup>106</sup>

Y cuando la vida consiste en esperar algo que no llega, alguien que no llega, cuando se tiene la certeza de que ya no va a llegar, solo tiene sentido acabar.

---

#### *La muerte deseable*

La muerte, una presencia constante en todos los trabajos de Sarah Kane, adquiere especial protagonismo en las últimas piezas de la autora en las que, no solo las intervenciones de los personajes, sino las imágenes que estas despiertan hacen continua alusión al universo temático de la muerte.

Como veremos a continuación, *Crave* es una aproximación constante a esa muerte que empieza a impregnarlo todo desde las primeras intervenciones de este texto en el que abundan palabras e imágenes relacionadas con la muerte y la putrefacción. Su olor, sus gusanos van ocupando el mundo de los personajes que contemplan con claridad cómo se aproxima su final.

C *My grief has nothing to do with men. I'm having a breakdown because I'm going to die*<sup>107</sup>.

A *I'm going to die*<sup>108</sup>.

En *Crave*, las alusiones a la muerte van punteando el texto como una marcha fúnebre ya desde la primera línea del texto: “You’re dead to me”. Basta contemplar la primera página para advertir la presencia continuada de la muerte en el texto: *died, to die, will, bereaved*, de nuevo *died* y *lost*.

Las intervenciones de los personajes retoman cada poco esta idea de la muerte que se plantea como salida a su desesperación pero, también, como única opción de control en su existencia. San Agustín, en su texto *Ciudad de Dios*, ya había planteado esa misma idea de que el suicidio es un rechazo a la soberanía, en su caso de Dios, sobre nuestras vidas: “En su realidad más profunda constituye un rechazo de la soberanía absoluta de Dios sobre la vida y sobre la muerte” (San Agustín, 2007). En los últimos textos de Sarah Kane, aparece esta misma idea de la muerte buscada como la única posibilidad de asunción de control sobre su vida por parte del personaje: “Death is an option”<sup>109</sup>.

Varios son los pasajes de la obra de *Crave* en los que los personajes juegan con una idea del suicidio que parece cada vez más plausible a medida que avanza el texto. Entre sus consideraciones, aparecen las variadas visiones sobre el suicidio que diferentes creencias expresan. Mientras que para algunas religiones acabar con la vida propia supone tener que volver a nacer y revivir de nuevo una existencia dolorosa (“If you commit suicide you’ll only have to come back go through it again”<sup>110</sup>), la religión cristiana, cuyos preceptos dictan “no matarás”, ofrece la condenación eterna a aquellos que trasgredan la ley. A pesar del recuerdo de este mandamiento en el texto de *Crave* “Thou shalt not kill thyself”<sup>111</sup>, los personajes parecen aceptar su condenación y entre sus líneas finales se escucha: “Satan, my lord, I am yours”<sup>112</sup>.

Como la *Sibila* ante el derrumbe y la degradación que la acompañan, los personajes de *Crave* solo pueden anhelar su final. Empequeñecida su existencia como la

del ser mitológico hasta quedar reducidos a la voz, los personajes de *Crave* manifiestan su rabia por aquello que les mantiene vivos:

*I hate these words that keep me alive*  
*I hate these words that won't let me die*<sup>113</sup>

Ante esa muerte que no llega, las voces elevan una súplica final: “Kill me”<sup>114</sup>. La conclusión del texto parece hacerse eco de sus plegarias y otorgar, por fin, a los personajes su satisfacción dejando la ejecución del suicidio en la nebulosa:

**A** *Happy*  
**B** *So happy*  
**C** *Happy and free*<sup>115</sup>.

El deseo de unidad de las voces fragmentadas se completa cuando se diluyen sus propias fronteras y se disuelven juntas en la luz.

Como se ha mostrado en este capítulo, la cuarta obra de Sarah Kane supuso el punto de partida hacia un teatro más poético e intimista caracterizado por la experimentación formal y el desafío de la convención teatral.

*Crave*, un texto pensado, según la propia autora, para la representación, es un poema dramático cuya fuerza reside, fundamentalmente, en el ritmo y el lenguaje. Formalmente, *Crave* recoge el testigo de la innovación formal y el tratamiento del personaje de *Attempts on Her Life* pero la obra hace acopio, también, de numerosas referencias bíblicas y literarias que aportan una gran riqueza semántica a la obra.

La experimentación formal de la obra se evidencia en la ausencia de caracterización y referencias tradicionales así como en la forma fragmentada del discurso y el lenguaje reducido que buscan ser reflejo del contenido. Sarah Kane parece querer dibujar cada vez un paisaje más esencial pero de algún modo más sustancial (Ravenhill, 2005).

La cuarta obra de Sarah Kane retoma el universo temático de la autora aunque indaga muy especialmente en el tema del amor, la inutilidad de nuestra existencia y la muerte como única salida a esta vida condenada a la insatisfacción. La violencia externa de sus primeras obras parece trasladarse al interior del ser devastado por la pérdida, el abuso o el deseo insatisfecho. Un paisaje tan íntimo que, a veces, da reparo mirar.

Las intervenciones de las voces de la obra suponen una amalgama de recuerdos y deseos varios, pero también introducen su narrativa vital y exploran las experiencias del trauma. Mediante la narración, los personajes de *Crave* buscan darle sentido a su existencia y lograr ser a través del *otro*. Una plenitud que solo en la muerte alcanzan.

- 
- <sup>1</sup> (4.48 *Psychosis*: 213).  
<sup>2</sup> (4.48 *Psychosis*: 213).  
<sup>3</sup> (*Crave*: 195).  
<sup>4</sup> (*Crave*: 166).  
<sup>5</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>6</sup> (*Crave*: 159).  
<sup>7</sup> (*Crave*: 187).  
<sup>8</sup> (*Crave*: 168).  
<sup>9</sup> (*Crave*: 190).  
<sup>10</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>11</sup> (*Crave*: 184).  
<sup>12</sup> (*Crave*: 180).  
<sup>13</sup> (*Crave*: 157).  
<sup>14</sup> (*Crave*: 187).  
<sup>15</sup> (*Crave*: 165).  
<sup>16</sup> (*Crave*: 158).  
<sup>17</sup> (*Crave*: 190).  
<sup>18</sup> (*Crave*: 196).  
<sup>19</sup> (*Crave*: 197).  
<sup>20</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>21</sup> (*Crave*: 188).  
<sup>22</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>23</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>24</sup> (*Crave*: 157).  
<sup>25</sup> (*Crave*: 160).  
<sup>26</sup> (*Crave*: 195).  
<sup>27</sup> (*Crave*: 164).  
<sup>28</sup> (*Crave*: 180).  
<sup>29</sup> (*Crave*: 157).  
<sup>30</sup> (*Crave*: 162).  
<sup>31</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>32</sup> (*Crave*: 156).  
<sup>33</sup> (*Crave*: 166).  
<sup>34</sup> (*Crave*: 196).  
<sup>35</sup> (*Crave*: 167).  
<sup>36</sup> (*Crave*: 179).  
<sup>37</sup> (*Crave*: 155).  
<sup>38</sup> (*Crave*: 173).  
<sup>39</sup> (*Crave*: 158).  
<sup>40</sup> (*Crave*: 176).  
<sup>41</sup> (*Crave*: 181).  
<sup>42</sup> (*Crave*: 182).  
<sup>43</sup> (*Crave*: 183).  
<sup>44</sup> (*Crave*: 188).  
<sup>45</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>46</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>47</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>48</sup> (*Crave*: 180).  
<sup>49</sup> (*Crave*: 171).  
<sup>50</sup> (*Crave*: 187).  
<sup>51</sup> (*Crave*: 181).  
<sup>52</sup> (*Cleansed*: 126).  
<sup>53</sup> (*Crave*: 179).

---

<sup>54</sup> (*Phaedra's Love*: 79).  
<sup>55</sup> (*Crave*: 183).  
<sup>56</sup> (*Crave*: 183).  
<sup>57</sup> (*Crave*: 159).  
<sup>58</sup> (*Crave*: 184).  
<sup>59</sup> (*Crave*: 170).  
<sup>60</sup> (*Crave*: 184).  
<sup>61</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>62</sup> (*Crave*: 171).  
<sup>63</sup> (*Crave*: 167).  
<sup>64</sup> (*Crave*: 197).  
<sup>65</sup> (*Crave*: 175).  
<sup>66</sup> (*Crave*: 188).  
<sup>67</sup> (*Crave*: 175).  
<sup>68</sup> (*Crave*: 175).  
<sup>69</sup> (*Crave*: 173).  
<sup>70</sup> (*Crave*: 182).  
<sup>71</sup> (*Crave*: 180).  
<sup>72</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>73</sup> (*Crave*: 181).  
<sup>74</sup> (*Crave*: 183).  
<sup>75</sup> (*Crave*: 164).  
<sup>76</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>77</sup> (*Crave*: 198).  
<sup>78</sup> (*Crave*: 194).  
<sup>79</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>80</sup> (*Crave*: 197).  
<sup>81</sup> (*Crave*: 174).  
<sup>82</sup> (*Crave*: 189).  
<sup>83</sup> (*Crave*: 173).  
<sup>84</sup> (*Phaedra's Love*: 71).  
<sup>85</sup> (*Crave*: 178).  
<sup>86</sup> (*Crave*: 177).  
<sup>87</sup> (*Crave*: 160).  
<sup>88</sup> (*Crave*: 157).  
<sup>89</sup> (*Crave*: 166).  
<sup>90</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>91</sup> (*Crave*: 164).  
<sup>92</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>93</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>94</sup> (*Crave*: 192).  
<sup>95</sup> (*Crave*: 192).  
<sup>96</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>97</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>98</sup> (*Crave*: 172).  
<sup>99</sup> (*Crave*: 171).  
<sup>100</sup> (*Crave*: 193).  
<sup>101</sup> (*Crave*: 196).  
<sup>102</sup> (*Crave*: 165).  
<sup>103</sup> (*Crave*: 182).  
<sup>104</sup> (*Crave*: 190).  
<sup>105</sup> (*Crave*: 158).  
<sup>106</sup> (*4:48 Psychosis*: 215).  
<sup>107</sup> (*Crave*: 172).  
<sup>108</sup> (*Crave*: 175).



- 
- <sup>109</sup> (*Crave*: 173).  
<sup>110</sup> (*Crave*: 188).  
<sup>111</sup> (*Crave*: 188).  
<sup>112</sup> (*Crave*: 199).  
<sup>113</sup> (*Crave*: 184).  
<sup>114</sup> (*Crave*: 200).  
<sup>115</sup> (*Crave*: 200).





*4.48 Psychosis*

Autora  
Sarah Kane

*Psicosis de las 4.48*

Traducción

M<sup>a</sup> Eugenia Matamala Pérez





*(A very long silence.)*

— But you have friends.

*(A long silence.)*

You have a lot of friends.

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer?

*(Silence.)*

— — — — —

a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters

I had a night in which everything was revealed to me  
How can I speak again?

the broken hermaphrodite who trusted herself alone finds the room in reality teeming  
and begs never to wake from the nightmare

and they were all there  
every last one of them  
and they knew my name  
as I scuttled like a beetle along the backs of their chairs

Remember the light and believe the light

An instant of clarity before eternal night

don't let me forget

— — — — —



*(Un silencio muy largo).*

— Pero tienes amigos.

*(Un silencio largo).*

Tienes un montón de amigos.

¿Qué les das a tus amigos para que te apoyen tanto?

*(Un silencio largo).*

¿Qué les das a tus amigos para que te apoyen tanto?

*(Un silencio largo).*

¿Qué les das?

*(Silencio).*

— — — — —

una conciencia consistente habita un salón de banquetes oscuro junto al techo de una  
mente cuyo suelo tiembla como diez mil cucarachas cuando entra un rayo de luz  
conforme todos los pensamientos se unen en un instante de armonía que el cuerpo ya no  
expulsa pues las cucarachas encierran una verdad que nunca nadie pronuncia

Hubo una noche en que todo me fue revelado

¿Cómo puedo volver a hablar?

el hermafrodita roto que no confiaba más que en ella-mismo encuentra abarrotado el  
espacio de la realidad y ruega no despertar jamás de la pesadilla

y estaban todos allí

hasta el último de ellos

y se sabían mi nombre

mientras yo me escabullía como un escarabajo por los respaldos de sus sillas

Recuerda la luz y cree en la luz<sup>1</sup>

Un instante de claridad antes de la noche eterna

no me dejes olvidar

— — — — —

---

<sup>1</sup> Podría tratarse de una referencia al *Libro tibetano de los muertos* según el cual, si somos capaces de ir hacia la luz y aceptarla, nacer o morir se vuelve irrelevante. También la religión católica otorga una gran simbología a la luz, generalmente asociada a la figura de Dios: “Yo soy la luz del mundo, quien crea en mí no vivirá en tinieblas”, (Juan 8:12).

I am sad

I feel that the future is hopeless and that things cannot improve

I am bored and dissatisfied with everything

I am a complete failure as a person

I am guilty, I am being punished

I would like to kill myself

I used to be able to cry but now I am beyond tears

I have lost interest in other people

I can't make decisions

I can't eat

I can't sleep

I can't think

I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust

I am fat

I cannot write

I cannot love

My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both

I am charging towards my death

I am terrified of medication

I cannot make love

I cannot fuck

I cannot be alone

I cannot be with others

My hips are too big

I dislike my genitals

Estoy triste

Creo que no hay esperanza para el futuro y que las cosas no pueden mejorar

Estoy harta e insatisfecha de todo

Soy un completo fracaso como persona

Soy culpable, estoy siendo castigada

Me gustaría suicidarme

Antes era capaz de llorar pero ahora ya ni me salen las lágrimas

He perdido el interés por otras personas

No puedo tomar decisiones

No puedo comer

No puedo dormir

No puedo pensar

No puedo superar mi soledad, mi miedo, mi asco

Estoy gorda

No puedo escribir

No puedo amar

Mi hermano se está muriendo, mi pareja se está muriendo, les estoy matando a los dos

Me precipito hacia mi muerte

Me aterra la medicación

No puedo hacer el amor

No puedo follar

No puedo estar sola

No puedo estar con otros

Mis caderas son demasiado anchas

No me gustan mis genitales

At 4.48  
when desperation visits  
I shall hang myself  
to the sound of my lover's breathing

I do not want to die

I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit  
suicide

I do not want to live

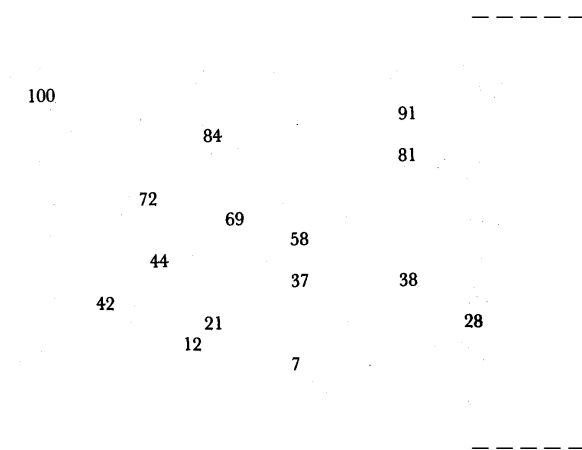
I am jealous of my sleeping lover and covet his induced unconsciousness

When he wakes he will envy my sleepless night of thought and speech unslurred by  
medication

I have resigned myself to death this year

Some will call this self-indulgence  
(they are lucky not to know its truth)  
Some will know the simple fact of pain

This is becoming my normality



It wasn't for long, I wasn't there long. But drinking bitter black coffee I catch that  
medicinal smell in a cloud of ancient tobacco and something

A las 4.48  
cuando la desesperación me visite  
me aferraré  
al sonido de la respiración de mi amado

No quiero morir

La certeza de mi mortalidad me ha deprimido tanto que he decidido suicidarme

No quiero vivir

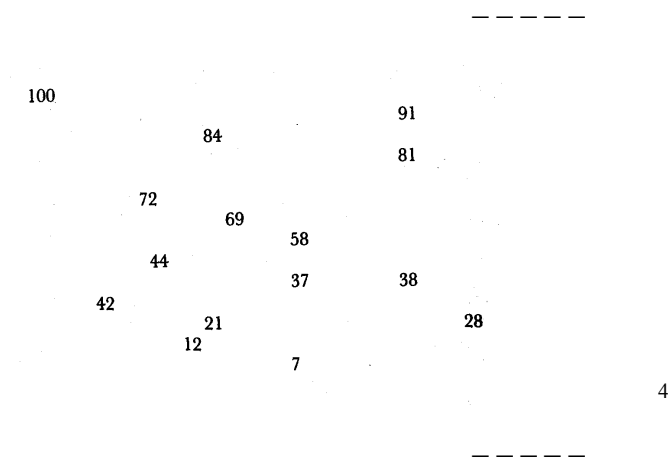
Tengo celos de mi pareja que duerme y envidio su inconsciencia provocada<sup>2</sup>

Cuando él se despierte envidiaré mi noche insomne de pensamiento y habla ágiles por la medicación

Este año me he resignado a la muerte

Algunos lo llamarán autocomplacencia<sup>3</sup>  
(tienen suerte de no conocer su verdad)  
Algunos reconocerán la pura realidad del dolor

Esto se está convirtiendo en mi rutina



No fue por mucho tiempo, no estuve mucho allí. Pero cuando me tomo un café solo bien amargo me llega ese olor a medicina envuelto en una nube de tabaco añejo y algo

---

<sup>2</sup> Sueño inducido por las drogas.

<sup>3</sup> Puede hacer alusión a uno de los referentes de la obra, *Attempts on her life*, de Martin Crimp. Ante la contemplación de la obra de arte de la protagonista, que consiste en la muestra de sus varios intentos de suicidio, se habla de narcisismo, exhibicionismo y “pure self-indulgence” (Crimp: 250).

<sup>4</sup> Según Daniel Evans, actor en *4.48 Psychosis*, se trata de un ejercicio que las enfermeras dan a sus pacientes de psiquiatría para evaluar su concentración y que, normalmente, consiste en contar de 100 hasta 0 de 7 en 7. (Saunders, 2002).

touches me in that still sobbing place and a wound from two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief.

A room of expressionless faces staring blankly at my pain, so devoid of meaning there must be evil intent.

Dr This and Dr That and Dr Whatsit who's just passing and thought he'd pop in to take the piss as well. Burning in a hot tunnel of dismay, my humiliation complete as I shake without reason and stumble over words and have nothing to say about my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die. And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been. Dr This writes it down and Dr That attempts a sympathetic murmur. Watching me, judging me, smelling the crippling failure oozing from my skin, my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame.

Shame shame shame.  
Drown in your fucking shame.

Inscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors, doctors you'd think were fucking patients if you weren't shown proof otherwise, ask the same questions, put words in my mouth, offer chemical cures for congenital anguish and cover each other's arses until I want to scream for you, the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed at my gallows humour spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, I loved you, and it's not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes.

Your truth, your lies, not mine.

And while I was believing that you were different and that you maybe even felt the distress that sometimes flickered across your face and threatened to erupt, you were covering your arse too. Like every other stupid mortal cunt.

To my mind that's betrayal. And my mind is the subject of these bewildered fragments.

Nothing can extinguish my anger.

And nothing can restore my faith.

me toca ese punto que todavía duele y una herida de hace dos años se abre como un cadáver y una vergüenza enterrada durante mucho tiempo hace rugir su pena fétida y putrefacta.

Una sala de caras inexpresivas que miran fijamente mi dolor sin comprender, tan vacías de sentido que debe haber mala intención

El Dr. Esto, el Dr. Lo otro y el Dr. No sé que cosa que solo pasaba por ahí y pensó que podía entrar un momento a cachondearse también. Mientras me consumo en un túnel abrasador de desánimo, mi humillación es total cuando tiemblo sin razón y se me traban las palabras y no tengo nada que decir sobre mi “enfermedad” lo que en cualquier caso solo sirve para saber que todo es inútil porque me voy a morir. Y me paraliza esa suave voz psiquiátrica de la razón que me dice que existe una realidad objetiva en la que mi cuerpo y mi mente son uno. Pero yo no estoy aquí y nunca lo he estado. El Dr. Esto lo anota y el Dr. Lo otro intenta susurrar compasivo. Observándome, juzgándome, oliendo el fracaso paralizador que rezuma mi piel, la desesperación que me araña y el pánico devorador que me empapa mientras miro boquiabierto al mundo con horror y me pregunto por qué sonríen todos y me miran como si tuvieran un conocimiento secreto de mi dolorosa vergüenza.

Vergüenza vergüenza vergüenza.  
Ahogada en tu puta vergüenza.

Médicos inescrutables, médicos sensatos, médicos no convencionales, médicos que pensarías que son unos putos pacientes si no te acreditaran lo contrario, que hacen las mismas preguntas, que ponen palabras en mi boca, que ofrecen curas químicas para la angustia congénita y que se cubren el culo unos a otros hasta que quiero llamarte a gritos a ti, el único médico que me ha tocado voluntariamente en la vida, que me miraba a los ojos, que se reía de mi humor macabro como salido de una tumba recién excavada, que se cachondeó cuando me afeité la cabeza, que mintió y dijo que se alegraba de verme. Que mintió. Y dijo que se alegraba de verme. Confiaba en ti, te quería, y lo que me duele no es perderte, sino tus putas mentiras descaradas disfrazadas de observaciones médicas.

Tu verdad, tus mentiras, no las mías.

Y mientras yo me creía que eras diferente y que hasta puede que sintieras la angustia que a veces se atisbaba en tu cara y amenazaba con estallar, tú también te estabas cubriendo el culo. Como cualquier otro mortal estúpido hijo de puta.

A mi juicio eso es traición. Y mi juicio es el objeto de estos fragmentos desordenados.

Nada puede sofocar mi ira.

Y nada puede restituir mi fe.

This is not a world in which I wish to live.

— — — — —

— Have you made any plans?

— Take an overdose, slash my wrists then hang myself.

— All those things together?

— It couldn't possibly be misconstrued as a cry for help.

*(Silence.)*

— It wouldn't work.

— Of course it would.

— It wouldn't work. You'd start to feel sleepy from the overdose and wouldn't have the energy to cut your wrists.

*(Silence.)*

— I'd be standing on a chair with a noose around my neck.

*(Silence.)*

— If you were alone do you think you might harm yourself?

— I'm scared I might.

— Could that be protective?

— Yes. It's fear that keeps me away from the train tracks. I just hope to God that death is the fucking end. I feel like I'm eighty years old. I'm tired of life and my mind wants to die.

— That's a metaphor, not reality.

— It's a simile.

— That's not reality.



Este no es un mundo en el que desee vivir.

— — — — —

— ¿Tienes previsto algún plan?

— Tomarme una sobredosis, cortarme las venas y luego colgarme.

— ¿Todo junto?

— No podría malinterpretarse como una llamada de socorro.

*(Silencio).*

— No funcionaría.

— Por supuesto que sí.

— No funcionaría. Empezaría a darte sueño por la sobredosis y no tendrías fuerzas para cortarte las venas.

*(Silencio).*

— Estaría de pie en una silla con una soga alrededor del cuello.

*(Silencio).*

— Si estuvieras sola ¿crees que podrías hacerte daño?

— Me asusta pensar que sí.

— ¿Podría ser una forma de protegerte?

— Sí. Es el miedo lo que me mantiene lejos de las vías del tren. Solo le pido a Dios que la muerte sea el puto final. Me siento como si tuviera ochenta años. Estoy cansada de la vida y mi mente quiere morir.

— Eso es una metáfora, no la realidad.

— Es un símil.

— Esa no es la realidad.

— It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real.

*(A long silence.)*

— You are not eighty years old.

*(Silence.)*

Are you?

*(A silence.)*

Are you?

*(A silence.)*

Or are you?

*(A long silence.)*

— Do you despise all unhappy people or is it me specifically?

— I don't despise you. It's not your fault. You're ill.

— I don't think so.

— No?

— No. I'm depressed. Depression is anger. It's what you did, who was there and who you're blaming.

— And who are you blaming?

— Myself.

-----

Body and soul can never be married

I need to become who I already am and will bellow forever at this incongruity  
which has committed me to hell

Insoluble hoping cannot uphold me

— No es una metáfora, es un símil, pero aunque lo fuera, lo que define a una metáfora es que es real.

*(Un silencio largo).*

— No tienes ochenta años.

*(Silencio).*

¿Los tienes?

*(Un silencio).*

¿Los tienes?

*(Un silencio).*

¿O sí los tienes?

*(Un silencio largo).*

— ¿Desprecias a todos los que son desgraciados o es a mí en concreto?

— No te desprecio. No es culpa tuya. Estás enferma.

— No creo.

— ¿No?

— No. Yo estoy deprimida. La depresión es ira. Es lo que hiciste, quién estaba allí y a quién echas la culpa.

— ¿Y a quién le echas la culpa tú?

— A mí.

-----

Cuerpo y alma no pueden reunirse nunca

Necesito convertirme en quien ya soy y le rugiré eternamente a esta incongruencia que me ha confinado en el infierno

La esperanza indisoluble no puede sostenerme

I will drown in dysphoria  
in the cold black pond of my self  
the pit of my immaterial mind

How can I return to form  
now my formal thought has gone?

Not a life that I could countenance.

They will love me for that which destroys me  
the sword in my dreams  
the dust of my thoughts  
the sickness that breeds in the folds of my mind

Every compliment takes a piece of my soul

An expressionist nag  
Stalling between two fools  
They know nothing —  
I have always walked free

Last in a long line of literary kleptomaniacs  
(a time honoured tradition)

Theft is the holy act  
On a twisted path to expression

A glut of exclamation marks spells impending nervous  
breakdown  
Just a word on a page and there is the drama

I write for the dead  
the unborn

After 4.48 I shall not speak again

I have reached the end of this dreary and repugnant tale of a sense interned in an  
alien carcass and lumpen by the malignant spirit of the moral majority

I have been dead for a long time

Me ahogaré en la disforia<sup>5</sup>  
en el estanque negro y frío de mi propio ser  
el foso de mi mente inmaterial

¿Cómo puedo volver a la forma  
ahora que mi pensamiento formal ha desaparecido?

No es una vida que yo pudiera aceptar.

Me querrán por lo que me destruye  
la espada en mis sueños  
el polvo de mis pensamientos  
la enfermedad que se engendra en los pliegues de mi mente

Cada halago se lleva un trozo de mi alma

Un caballo expresionista viejo<sup>6</sup>  
Apostado entre dos idiotas<sup>7</sup>  
No saben nada —  
Yo siempre he ido por libre

La última de un largo linaje de cleptómanos literarios  
(una tradición consagrada en el tiempo)

El robo es el acto sagrado  
En el tortuoso camino hacia la expresión

Un exceso de signos de exclamación señala una inminente  
crisis nerviosa  
Una simple palabra en una página y ahí está el drama

Escribo para los muertos  
los no nacidos

Después de las 4.48 ya no hablaré más

He llegado al final de este cuento lóbrego y repulsivo sobre una conciencia  
encerrada en un cadáver ajeno y despreciada por el malvado espíritu de la  
mayoría moral

He estado muerta durante mucho tiempo

---

<sup>5</sup> Estado general de disgusto, intranquilidad, depresión y ansiedad.

<sup>6</sup> *Expressionist nag* alude a la frase utilizada por el crítico Alastair Macaulay en el *Financial Times* para referirse a la autora: “At her worst, however, she is an expressionist nag, and untheatrical”.

<sup>7</sup> *Stalling between two fools* continúa la imagen del caballo expresada en la línea anterior mediante la utilización del verbo *stall* que se refiere a hallarse apostado en un establo entre dos, idiotas en este caso, que aluden, probablemente, a los críticos. Esta línea juega, además, con la frase hecha *falling between two stools* que significa no pertenecer a ninguna de dos categorías dadas.

Back to my roots

I sing without hope on the boundary

-----

RSVP ASAP

-----

Sometimes I turn around and catch the smell of you and I cannot go on I cannot fucking go on without expressing this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you. And I cannot believe that I can feel this for you and you feel nothing. Do you feel nothing?

*(Silence.)*

Do you feel nothing?

*(Silence.)*

And I go out at six in the morning and start my search for you. If I've dreamt a message of a street or a pub or a station I go there. And I wait for you.

*(Silence.)*

You know, I really feel like I'm being manipulated.

*(Silence.)*

I've never in my life had a problem giving a person what they want. But no one's ever able to do that for me. No one touches me, no one gets near me. But now you've touched me somewhere so fucking deep I can't believe and I can't be that for you. Because I can't find you.

*(Silence.)*

What does she look like?  
And how will I know her when I see her?  
She'll die, she'll die, she'll only fucking die.

De vuelta a mis raíces

Canto sin esperanza desde la frontera

-----

RSVP ASAP<sup>8</sup>

-----

A veces me doy la vuelta y me llega tu olor y no puedo seguir, no puedo seguir  
joder sin expresar este deseo terrible tan acojonantemente espantoso y  
físicamente doloroso que siento por ti, joder. Y no me puedo creer que yo sienta  
esto por ti y tú no sientas nada. ¿Tú no sientes nada?

*(Silencio).*

¿No sientes nada?

*(Silencio).*

Y salgo de casa a las seis de la mañana y empiezo tu búsqueda. Si he soñado con  
algún tipo de señal sobre una calle, un bar o una estación allí me voy. Y te  
espero.

*(Silencio).*

Sabes, realmente me siento como si me estuvieran manipulando.

*(Silencio).*

Nunca en mi vida he tenido problemas para darle a la gente lo que quiere. Pero  
nadie es capaz de hacer lo mismo por mí. Nadie me llega<sup>9</sup>, nadie se me acerca.  
Pero ahora tú me has llegado a un punto tan adentro, joder, que no puedo  
creérmelo y yo no puedo ser eso para ti. Porque no puedo encontrarte.

*(Silencio).*

¿Cómo es ella físicamente?

¿Y cómo la reconoceré cuando la vea?

Se morirá, se morirá, simplemente se morirá, joder.

---

<sup>8</sup> Abreviaturas de: *Responded sil vous plaît* y *As soon as possible*.

<sup>9</sup> Recuerda las palabras de *Hipólito*: "No one fucking touches me" (*Phaedra's Love*: 83).

*(Silence.)*

Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body?

*(Silence.)*

Do you think it's possible for a person to be born in the wrong era?

*(Silence.)*

Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, fuck you for making me feel shit about myself, fuck you for bleeding the fucking love and life out of me, fuck my father for fucking up my life for good and fuck my mother for not leaving him, but most of all, fuck you God for making me love a person who does not exist,  
FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU

-----

— Oh dear, what's happened to your arm?

— I cut it.

— That's a very immature, attention seeking thing to do. Did it give you relief?

— No.

— Did it relieve the tension?

— No.

— Did it give you relief?

*(Silence.)*

— Did it give you relief?

— No.

— I don't understand why you did that.

— Then ask.

— Did it relieve the tension?



*(Silencio).*

¿Crees que es posible que una persona nazca en el cuerpo equivocado?

*(Silencio).*

¿Crees que es posible que una persona nazca en la época equivocada?

*(Silencio).*

Que te jodan. Que te jodan. Que te jodan por rechazarme no estando nunca ahí,  
que te jodan por hacer que me sienta una mierda, que te jodan por sorberme el  
puto amor y la vida, que lo jodan a mi padre por joderme la vida por mi bien y  
que la jodan a mi madre por no abandonarlo pero por encima de todo, que te  
jodan a ti Dios por hacerme amar a una persona que no existe,  
QUE TE JODAN QUE TE JODAN QUE TE JODAN

— — — — —

— ¡Dios! ¿Qué te ha pasado en el brazo?

— Me corté.

— Es una forma muy inmadura de llamar la atención. ¿Te calmó?

— No.

— ¿Alivió la tensión?

— No.

— ¿Te calmó?

*(Silencio).*

— ¿Te calmó?

— No.

— No entiendo por qué lo hiciste.

— Entonces pregunta.

— ¿Alivió la tensión?

*(A long silence.)*

Can I look?

— No.

— I'd like to look, to see if it's infected.

— No.

*(Silence.)*

— I thought you might do this. Lots of people do. It relieves the tension.

— Have you ever done it?

— ...

— No. Far too fucking sane and sensible. I don't know where you read that, but it does not relieve the tension.

*(Silence.)*

Why don't you ask me *why*?

*Why* did I cut my arm?

— Would you like to tell me?

— Yes.

— Then tell me.

— ASK.

ME.

WHY.

*(A long silence.)*

— Why did you cut your arm?

— Because it feels fucking great. Because it feels fucking amazing.

— Can I look?

— You can look. But don't touch.

— *(Looks.)* And you don't think you're ill?

— No.

*(Un silencio largo).*

¿Puedo echarle un vistazo?

— No.

— Me gustaría echarle un vistazo, para ver si está infectado.

— No.

*(Silencio).*

— Pensaba que podrías hacer algo así. Mucha gente lo hace. Alivia la tensión.

— ¿Lo has hecho alguna vez?

— ...

— No. Demasiado cuerdo y asquerosamente sensato, joder. No sé dónde lo has leído, pero no alivia la tensión.

*(Silencio).*

¿Por qué no me preguntas *por qué*?

¿*Por qué* me corté en el brazo?

— ¿Quieres contármelo?

— Sí.

— Entonces cuéntamelo.

— PREGUNTA.

ME.

POR QUÉ.

*(Un silencio largo).*

— ¿Por qué te cortaste en el brazo?

— Porque sienta de puta madre. Porque sienta de la hostia.

— ¿Puedo echarle un vistazo?

— Puedes echar un vistazo. Pero sin tocar.

— *(Mira).* ¿Y no te parece que estás enferma?

— No.

— I do. It's not your fault. But you have to take responsibility for your own actions.  
Please don't do it again.

-----

I dread the loss of her I've never touched  
love keeps me a slave in a cage of tears  
I gnaw my tongue with which to her I can never speak  
I miss a woman who was never born  
I kiss a woman across the years that say we shall never meet

Everything passes  
Everything perishes  
Everything palls

my thought walks away with a killing smile  
leaving discordant anxiety  
which roars in my soul

No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope

A song for my loved one, touching her absence  
the flux of her heart, the splash of her smile

In ten years time she'll still be dead. When I'm living with it, dealing with it, when a  
few days pass when I don't even think of it, she'll still be dead. When I'm an old lady  
living on the street forgetting my name she'll still be dead, she'll still be dead,

it's just  
fucking  
over

and I must stand alone

My love, my love, why have you forsaken me?

She is the couching place where I never shall lie  
and there's no meaning to life in the light of my loss

Built to be lonely  
to love the absent

Find me  
Free me

— Yo sí. No es culpa tuya. Pero tienes que responsabilizarte de tus propias acciones. Por favor, no vuelvas a hacerlo.

-----

Me horroriza la pérdida de aquella a la que nunca he tocado  
el amor me tiene esclavizada en una jaula de lágrimas  
desgasto esta lengua con la que nunca podré hablarle  
echo de menos a una mujer que nunca nació  
beso a una mujer a través del tiempo que indica que nunca nos encontraremos

Todo pasa  
Todo perece  
Todo pierde interés<sup>10</sup>

mi pensamiento se aleja con una sonrisa asesina  
dejando una ansiedad discordante  
que ruge en mi alma

No hay esperanza No hay esperanza No hay esperanza No hay esperanza No hay  
esperanza No hay esperanza No hay esperanza

Una canción para mi amada, acariciando su ausencia  
el flujo de su corazón, la explosión de su sonrisa

Dentro de diez años ella todavía estará muerta. Cuando pueda vivir con ello, cuando lo  
esté superando, cuando pasen unos cuantos días que ni siquiera lo piense, ella todavía  
estará muerta. Cuando sea una vieja que viva en la calle y se olvide de su nombre, ella  
todavía estará muerta, ella todavía estará muerta, sencillamente  
se ha

acabado  
joder

y yo debo estar sola

Mi amor, mi amor, ¿por qué me has abandonado?<sup>11</sup>

Ella es el lecho sobre el que nunca reposaré  
y la vida carece de sentido ante mi pérdida

Hecha para sentirme sola  
para amar al ausente

Encuéntrame  
Libérame

---

<sup>10</sup> Proverbio francés: “Tout passe, tout casse, tout lasse”.

<sup>11</sup> Hace eco a Matthew 27:46 (NRSV): “My God, my God, why have you forsaken me?”.

from this

corrosive doubt  
futile despair

horror in repose

I can fill my space  
fill my time  
but nothing can fill this void in my heart

The vital need for which I would die

Breakdown

-----

— No ifs or buts.

— I didn't say if or but, I said no.

— Can't must never have-to always won't should shan't. The unnegotiables.

Not today.

*(Silence.)*

— Please. Don't switch off my mind by attempting to straighten me out. Listen and understand, and when you feel contempt don't express it, at least not verbally, at least not to me.

*(Silence.)*

— I don't feel contempt.

— No?

— No. It's not your fault.

— It's not your fault, that's all I ever hear, it's not your fault, it's an illness, it's not your fault, I know it's not my fault. You've told me that so often I'm beginning to think it *is* my fault.

— It's *not* your fault.

de esta

duda que corroe  
de la desesperación vana

del horror latente

Puedo llenar mi espacio  
llenar mi tiempo  
pero nada puede llenar este vacío dentro<sup>12</sup>

La necesidad vital por la que moriría

Crisis

— — — — —

— Ni “síes” ni “peros”.

— No he dicho ni “sí” ni “pero”, he dicho “no”.

— “No puedo” “debo” “nunca” “tengo que” “siempre” “no va a” “debería” “no voy a”. Los innegociables.  
Hoy no.

*(Silencio).*

— Por favor. No me desconectes la cabeza intentando arreglarla. Escucha y comprende, y cuando sientas desprecio no lo demuestres, al menos no verbalmente, al menos no a mí.

*(Silencio).*

— No siento desprecio.

— ¿No?

— No. No es culpa tuya.

— No es culpa tuya, eso es lo único que escucho, no es culpa tuya, es una enfermedad, no es culpa tuya. Ya sé que no es culpa mía. Me lo habéis dicho tantas veces que estoy empezando a creer que *sí* que es culpa mía.

— *No* es culpa tuya.

---

<sup>12</sup> La traducción literal es: *pero nada puede llenar este vacío en mi corazón*. Sin embargo, opto por aproximarme al ritmo original.

— I KNOW.

— But you allow it.

*(Silence.)*

Don't you?

— There's not a drug on earth can make life meaningful.

— You allow this state of desperate absurdity.

*(Silence.)*

You allow it.

*(Silence.)*

— I won't be able to think. I won't be able to work.

— Nothing will interfere with your work like suicide.

*(Silence.)*

— I dreamt I went to the doctor's and she gave me eight minutes to live. I'd been sitting in the fucking waiting room half an hour.

*(A long silence.)*

Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy, let's shut down the higher functions of my brain and perhaps I'll be a bit more fucking capable of living.

Let's do it.

— — — — —

abstraction to the point of

unpleasant  
unacceptable  
uninspiring  
impenetrable

irrelevant  
irreverent  
irreligious



— LO SÉ.

— Pero tú lo permites.

*(Silencio).*

¿No es así?

— No hay medicina en la tierra capaz de hacer que la vida tenga sentido.

— Permites ese estado de absurdez desesperada.

*(Silencio).*

Lo permites.

*(Silencio).*

— No podré pensar. No podré trabajar.

— Nada va a interferir en tu trabajo como el suicidio.

*(Silencio).*

— Soñé que iba al médico y que me daba ocho minutos de vida. Había estado media hora sentada en la puta sala de espera.

*(Un silencio largo).*

Está bien, hagámoslo, tomemos las medicinas, hagamos la lobotomía química, apaguemos las funciones superiores de mi cerebro y a lo mejor soy un poco más capaz de vivir, joder.

Hagámoslo.

— — — — —

abstracción hasta el punto de lo

inmundo  
inaceptable  
insulso  
impenetrable

irrelevante  
irreverente  
irreligioso

unrepentant

dislike  
dislocate  
disembody  
deconstruct

I don't imagine  
    (clearly)  
that a single soul  
    could  
        would  
            should  
                or will

and if they did  
I don't think  
    (clearly)  
that another soul  
a soul like mine  
    could  
        would  
            should  
                or will

irrespective

I know what I'm doing  
    all too well

No native speaker

irrational  
irreducible  
irredeemable  
unrecognisable

derailed  
deranged  
deform  
free form

obscure to the point of

impenitente

desagradar  
desencajar  
descorporeizar  
deconstruir

No puedo imaginar  
    (con claridad)  
que ni una sola alma  
    pudiera  
    quisiera  
    debiera  
    o fuera a

y si lo hicieran  
no pienso  
    (con claridad)  
que otra alma  
un alma como la mía  
    pudiera  
    quisiera  
    debiera  
    o fuera a

con independencia de que

yo sé lo que estoy haciendo  
    demasiado bien

Ningún hablante nativo

irracional  
irreducible  
irredimible  
irreconocible

descarrilado  
desquiciado  
deformar  
de estilo libre

oscuro hasta el punto de

True   Right   Correct  
Anyone   or   anybody  
Each   every   all

drowning in a sea of logic  
this monstrous state of palsy

still ill

— — — — —

Symptoms: Not eating, not sleeping, not speaking, no sex drive, in despair,  
wants to die.

Diagnosis: Pathological grief.

Sertraline, 50mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss  
17kgs,) increase in suicidal thoughts, plans and intention. Discontinued  
following hospitalization.

Zopiclone, 7.5mg. Slept. Discontinued following rash.

Patient attempted to leave hospital against medical advice.

Restrained by three male nurses twice her size. Patient threatening and  
uncooperative. Paranoid thoughts — believes hospital staff are attempting to  
poison her.

Melleril, 50mg. Co-operative.

Lofepramine, 70mg, increased to 140mg, then 210mg. Weight gain 12kgs. Short  
term memory loss. No other reaction.

Argument with junior doctor whom she accused of treachery after which she  
shaved her head and cut her arms with a razor blade.

Patient discharged into the care of the community on arrival of acutely psychotic  
patient in emergency clinic in greater need of a hospital bed.

Citalopram, 20mg. Morning tremors. No other reaction.

Lofepramine and Citalopram discontinued after patient got pissed off with side  
effects and lack of obvious improvement. Discontinuation symptoms: Dizziness  
and confusion. Patient kept falling over, fainting and walking out in front of  
cars. Delusional ideas — believes consultant is the antichrist.

Verdadero    Apropiado    Correcto  
Cualquier persona    o    cualquiera  
Cada uno    cada    todos

ahogándome en un mar de lógica  
este monstruoso estado de parálisis cerebral

todavía enferma

— — — — —

Síntomas: No come, no duerme, no habla, no tiene apetito sexual, desesperada, quiere morir.

Diagnóstico: Dolor patológico.

Sertraline<sup>13</sup>, 50mg. Empeoramiento del insomnio, fuerte ansiedad, anorexia, (pérdida de peso 17kgs.) incremento de pensamientos, planes e intención de suicidio. Interrumpido tras hospitalización.  
Zopiclone, 7.5mg. Durmió. Interrumpido tras aparecer erupción.  
Paciente intentó abandonar hospital en contra de la recomendación médica.  
Reducida por tres enfermeros dos veces su tamaño. Paciente amenazadora y no colaboradora. Pensamientos paranoides — cree que personal del hospital trata de envenenarla.

Melleril, 50mg. Colaboradora.

Lofepamine, 70mg, aumentado a 140mg, después 210mg. Peso ganado 12kgs. Pérdida de memoria de corto plazo. Ninguna otra reacción.

Discusión con medico subalterno al que acusaba de traición tras la que se afeitó la cabeza y se hizo cortes en los brazos con una cuchilla.  
Paciente dejada a cargo de la comunidad tras ingreso en urgencias de paciente extremadamente psicótico más necesitado de una cama hospitalaria.

Citalopram, 20mg. Temblores matutinos. Ninguna otra reacción.

Lofepamine y Citalopram interrumpidos tras hartarse paciente de efectos secundarios y falta de mejoría evidente. Síntomas tras la interrupción: Mareo y desorientación. Paciente continuó tropezándose, desmayándose y echándose encima de los coches. Delirios — cree que especialista es el anticristo.

---

<sup>13</sup> Los medicamentos que se enumeran a continuación son de tipo antidepresivo.

Fluoxetine hydrochloride, trade name Prozac, 20mg, increased to 40mg.  
Insomnia, erratic appetite, (weight loss 14kgs) severe anxiety, unable to reach orgasm, homicidal thoughts towards several doctors and drug manufacturers.  
Discontinued.

Mood: Fucking angry.  
Affect: Very angry.

Thorazine, 100mg. Slept. Calmer.  
Venlafaxine, 75mg, increased to 150mg, then 225mg. Dizziness, low blood pressure, headaches. No other reaction. Discontinued.

Patient declined Seroxat. Hypochondria — cites spasmodic blinking and severe memory loss as evidence of tardive dyskinesia and tardive dementia.

Refused all further treatment.

100 aspirin and one bottle of Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. Patient woke in a pool of vomit and said 'Sleep with a dog and rise full of fleas.' Severe stomach pain. No other reaction.

-----

Hatch opens  
Stark light

the television talks  
full of eyes  
the spirits of sight

and now I am so afraid

I'm seeing things  
I'm hearing things  
I don't know who I am

tongue out  
thought stalled

the piecemeal crumple of my mind

Fluoxetine hidrocloreto, nombre comercial Prozac, 20mg, dosis aumentada a 40mg. Insomnio, apetito irregular, (pérdida de peso 14kgs) fuerte ansiedad, incapaz de alcanzar orgasmo, pensamientos homicidas hacia varios médicos y empresas farmacéuticas. Interrumpido.

Estado de ánimo: Cabreada.

Estado emocional: Muy enojada.

Thorazine, 100mg. Durmió. Más calmada.

Venlafaxine, 75mg, aumentada a 150mg, después a 225mg. Mareo, tensión arterial baja, dolores de cabeza. Ninguna otra reacción. Interrumpido.

Paciente rechazó tomar Seroquel. Hipocondría — cita parpadeo espasmódico y pérdida de memoria grave como pruebas de diskinesia<sup>14</sup> y demencia tardía.

Rechazó cualquier tratamiento posterior.

100 aspirinas y una botella de Sauvignon Cabernet búlgaro<sup>15</sup>, 1986. Paciente despertó bañada en vómito y dijo “Quien con perros se acuesta, amanece con pulgas”<sup>16</sup>. Fuerte dolor de estómago. Ninguna otra reacción.

— — — — —

Se abre la trampilla  
Luz descarnada<sup>17</sup>

la televisión habla  
llena de ojos  
los espíritus de la vista

y ahora tengo tanto miedo

Veo cosas  
Oigo cosas  
No sé quién soy

la lengua fuera  
el pensamiento estancado

el derrumbe gradual de mi mente

---

<sup>14</sup> Trastorno neurológico caracterizado por movimientos involuntarios de cara y mandíbula.

<sup>15</sup> Variedad barata de vino.

<sup>16</sup> “Chi dorme con i cani, si alza con le pulci.” Proverbio italiano.

<sup>17</sup> *Stark lighting* es una técnica de iluminación utilizada en cine, fotografía y teatro. Se trata de una luz fuerte, con alto contraste que genera sensación de desolación y aislamiento sobre el objeto.

Where do I start?  
Where do I stop?  
How do I start?  
(As I mean to go on)

How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?

A tab of pain  
Stabbing my lungs  
A tab of death  
Squeezing my heart

I'll die  
not yet  
but it's there

Please...  
Money...  
Wife...

Every act is a symbol  
the weight of which crushes me

A dotted line on the throat  
CUT HERE

DON'T LET THIS KILL ME  
THIS WILL KILL ME AND CRUSH ME AND  
SEND ME TO HELL

I beg you to save me from this madness that eats me  
a sub-intentional death

I thought I should never speak again  
but now I know there is something blacker than desire

perhaps it will save me  
perhaps it will kill me

a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the  
ceiling of my mind



¿Dónde empiezo?  
¿Dónde paro?  
¿Cómo empiezo?  
(Ya que pretendo continuar)

¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?  
¿Cómo paro?

Una dosis de dolor  
Que apuñala mis pulmones  
Una dosis de muerte  
Que me estrangula el corazón

Me moriré  
todavía no  
pero está ahí

Por favor...  
Dinero...  
Esposa...

Cada acto es un símbolo  
cuya carga me aplasta

Una línea de puntos en la garganta  
CORTAR POR AQUÍ

NO DEJÉIS QUE ESTO ME MATE  
ESTO ME MATARÁ Y ME APLASTARA Y  
ME ENVIARÁ AL INFIERNO

Te suplico que me salves de esta locura que me devora  
una muerte sub intencional<sup>18</sup>

Pensaba que no debía volver a hablar  
pero ahora sé que hay algo más oscuro que el deseo

quizás eso me salve  
quizás eso me mate

un silbido lúgubre que es el grito de la angustia que rodea la cuenca infernal en  
lo alto de mi mente

---

<sup>18</sup> Suicidio sub-intencional es aquel en que la persona realiza actividades de riesgo como conducir imprudentemente o lanzarse desde puentes que, sin ser actividades autodestructivas, conllevan un riesgo de muerte del que se es consciente.

a blanket of roaches

cease this war

My legs are empty  
Nothing to say  
And this is the rhythm of madness

— — — — —

— I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me, I'll suck your fucking eyes out send them to your mother in a box and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME

— It's all right.

— LOOK AWAY FROM ME

— It's all right. I'm here.

— Look away from me

— — — — —

We are anathema  
the pariahs of reason

Why am I stricken?  
I saw visions of God

and it shall come to pass

Gird yourselves:  
for ye shall be broken in pieces

un manto de cucarachas

que cese esta lucha

Mis piernas están vacías  
Nada que decir  
Y este es el ritmo de la locura

— — — — —

— Yo gaseé a los judíos, yo maté a los kurdos, yo bombardeé a los árabes, yo me follé a niños pequeños mientras suplicaban clemencia, míos son los campos de exterminio, todos se fueron de la fiesta por mí, sorberé tus malditos ojos y se los enviaré a tu madre en una caja y cuando me muera me reencarnaré en tu hijo solo que cincuenta veces peor y la hostia de loco voy a hacer de tu vida un puto infierno viviente ME NIEGO ME NIEGO ME NIEGO DEJA DE MIRARME

— Tranquila.

— DEJA DE MIRARME

— Tranquila. Estoy aquí.

— Deja de mirarme

— — — — —

Somos anatemas  
los parias de la razón

¿Por qué estoy afligida?  
Dios se me apareció

y acontecerá

Preparaos:  
pues seréis reducidos a pedazos<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> (Isaiah 8:9 KJV). “Associate yourselves, O ye people, and ye shall be broken in pieces; and give ear, all ye of far countries: gird yourselves, and ye shall be broken in pieces; gird yourselves, and ye shall be broken in pieces”.

it shall come to pass

Behold the light of despair  
the glare of anguish  
and ye shall be driven to darkness

If there is blasting  
    (there shall be blasting)  
the names of offenders shall be shouted from the rooftops

Fear God  
    and his wicked convocation

a scall on my skin, a seethe in my heart  
a blanket of roaches on which we dance  
this infernal state of siege

All this shall come to pass  
all the words of my noisome breath  
Remember the light and believe the light.

Christ is dead  
    and the monks are in ecstasy

We are the abjects  
who depose our leaders  
and burn incense unto Baal

acontecerá

Contemplad la luz de la desesperanza  
el resplandor de la angustia  
y seréis conducidos a la oscuridad<sup>20</sup>

Si hay ataques<sup>21</sup>  
(habrá ataques)  
los nombres de los culpables se proclamarán desde los tejados<sup>22</sup>

Temed a Dios  
y su perversa convocatoria

tiña<sup>23</sup> en mi piel, hervor en el alma  
un manto de cucarachas sobre el que se baila<sup>24</sup>  
este estado de sitio infernal

Todo esto acontecerá<sup>25</sup>  
todas las palabras de mi nauseabundo aliento<sup>26</sup>  
Recuerda la luz y cree en la luz.

Cristo ha muerto  
y los monjes están en éxtasis

Somos los abyectos<sup>27</sup>  
que destituyen a sus líderes  
y queman incienso a Baal<sup>28</sup>

---

<sup>20</sup> Isaiah 8:22 (KJV): "And behold trouble and darkness, dimness of anguish; and they shall be driven to darkness".

<sup>21</sup> 2 Chronicles 6:28 (KJV): "If there be dearth in the land, if there be pestilence, if there be blasting, or mildew, locusts, or caterpillars; if their enemies besiege them in the cities of their land; whatsoever sore or whatsoever sickness there be".

<sup>22</sup> Matthew 10:26 (KJV): "Fear them not therefore: for there is nothing covered, that shall not be revealed; and hid, that shall not be known. What I tell you in darkness, that speak ye in light: and what ye hear in the ear, that preach ye upon the housetops. And fear not them which kill the body, but are not able to kill the soul: but rather fear him which is able to destroy both soul and body in hell".

<sup>23</sup> Leviticus 13:34 (KJV): "And in the seventh day the priest shall look on the scall: and, behold, if the scall be not spread in the skin, nor be in sight deeper than the skin, then the priest shall pronounce him clean: and he shall wash his clothes, and be clean".

<sup>24</sup> Aunque *heart* se traduciría como *corazón* y *we dance*, como *bailamos*, opto por respetar el ritmo original.

<sup>25</sup> Zechariah 14:6 (KJV): "It shall come to pass in that day, that the light shall not be clear, nor dark".

<sup>26</sup> Podría referirse a la definición de Astaroth el demonio número 29. Según el *Ars Goetia*: "The Twentieth Spirit is Astaroth. He is a Mighty, Strong Duke, and appeareth in the Form of an hurtful Angel riding on an Infernal Beast like a Dragon, and carrying in his right hand a Viper. Thou must in no wise let him approach too near unto thee, lest he do thee damage by his Noisome Breath".

<sup>27</sup> Psalms 35:15 (KJV): "But in mine adversity they rejoiced, and gathered themselves together: yea, the abjects gathered themselves together against me, and I knew it not; they did tear me, and ceased not".

<sup>28</sup> Jeremiah 7:9 (KJV): "Will ye steal, murder, and commit adultery, and swear falsely, and burn incense unto Baal, and walk after other gods that ye have not known".

Come now, let us reason together  
Sanity is found in the mountain of the Lord's house on the horizon of the soul that  
eternally recedes  
The head is sick, the heart's caul torn  
Tread the ground on which wisdom walks  
Embrace beautiful lies —  
the chronic insanity of the sane

the wrenching begins

-----

— At 4.48  
when sanity visits  
for one hour and twelve minutes I am in my right mind.  
When it has passed I shall be gone again, a fragmented puppet, a grotesque fool.

Now I am here I can see myself  
but when I am charmed by vile delusions of happiness,  
the foul magic of this engine of sorcery,  
I cannot touch my essential self.

Why do you believe me then and not now?

Remember the light and believe the light.  
Nothing matters more.  
Stop judging by appearances and make a right judgement.

— It's all right. You will get better.

— Your disbelief cures nothing.

Look away from me.

-----

Hatch opens  
Stark light

Venid, razonemos juntos<sup>29</sup>

La cordura se halla en la montaña de la casa del Señor<sup>30</sup> en el horizonte del alma que se aleja eternamente

La cabeza está enferma, desgarrada la membrana del corazón

Pisad el suelo sobre el que camina la razón

Abrazar hermosas mentiras —

la demencia crónica de los cuerdos

comienza el desgarrro

— — — — —

— A las 4.48

cuando la cordura me visita

durante una hora y doce minutos estoy en mi sano juicio.

Cuando se haya pasado me habré vuelto a desvanecer, una marioneta fragmentada, un bufón grotesco.

Ahora que estoy aquí puedo comprenderme

pero cuando estoy bajo el hechizo de viles delirios de felicidad,

la magia engañosa de este motor de brujería<sup>31</sup>,

no puedo conectar con mi verdadero yo.

¿Por qué me crees entonces y no ahora?

Recuerda la luz y cree en la luz.

Nada hay más importante.

Deja de juzgar por las apariencias y fórmate un juicio correcto

— Tranquila. Te pondrás mejor.

— Tu incredulidad no cura nada.

Deja de mirarme.

— — — — —

Se abre la trampilla

Luz descarnada

---

<sup>29</sup> Isaiah 1:18 (KJV): “Come now, let us reason together, says the LORD”.

<sup>30</sup> “It shall come to pass that the mountain of the Lord’s house shall be established on the top of the mountains, and shall be exalted above the hills, and all nations shall flow into it.” Isaiah 2,3 (KJV).

<sup>31</sup> Cita del capítulo 11 de *The Silver Chair*, libro que Sarah Kane estaba leyendo mientras escribía 4.48 *Psychosis* y que forma parte de *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis “Lie there, vile engine of sorcery, he said, lest your mistress should ever use you for another victim”.

A table two chairs and no windows

Here am I  
and there is my body

dancing on glass

In accident time where there are no accidents

You have no choice  
the choice comes after

Cut out my tongue  
tear out my hair  
cut off my limbs  
but leave me my love  
I would rather have lost my legs  
pulled out my teeth  
gouged out my eyes  
than lost my love

flash flicker slash burn wring press dab slash  
flash flicker punch burn float flicker dab flicker  
punch flicker flash burn dab press wring press  
punch flicker float burn flash flicker burn

it will never pass

dab flicker punch slash wring slash punch slash  
float flicker flash punch wring press flash press  
dab flicker wring burn flicker dab flash dab float  
burn press burn flicker burn flash

Nothing's forever

(but Nothing)

slash wring punch burn flicker dab float dab  
flicker burn punch burn flash dab press dab  
wring flicker float slash burn slash punch slash  
press slash float slash flicker burn dab



Una mesa dos sillas y ninguna ventana

Aquí estoy yo  
y ahí está mi cuerpo

bailando sobre cristal

En un tiempo de casualidades donde no existen las casualidades

No tienes elección  
la elección viene después

Cortadme la lengua  
arrancadme el pelo  
amputad mis miembros  
pero dejadme a mi amor  
preferiría haber perdido las piernas  
que me arrancaran los dientes  
que me sacaran los ojos  
que haber perdido a mi amor

fogonazo destello cortar quemar escurrir presionar secar cortar  
fogonazo destello golpear quemar flotar destello secar destello  
golpear destello fogonazo quemar secar presionar escurrir presionar  
golpear destello flotar quemar fogonazo destello quemar

nunca se acabará

secar destello golpear cortar escurrir cortar golpear cortar  
flotar destello fogonazo golpear escurrir presionar fogonazo presionar  
secar destello escurrir quemar destello secar fogonazo secar flotar  
quemar presionar quemar destello quemar fogonazo

Nada es eterno

(pero Nada)

cortar escurrir golpear quemar destello secar flotar secar  
destello quemar golpear quemar fogonazo secar presionar secar  
retorcer destello flotar cortar quemar cortar golpear cortar  
presionar cortar flotar cortar destello quemar secar

Victim. Perpetrator. Bystander.

punch burn float flicker flash flicker burn slash  
wring press dab slash flash flicker dab flicker  
punch flicker flash burn dab press flicker wring  
press punch flash flicker burn flicker flash

the morning brings defeat

wring slash punch slash float flicker flash punch  
wring dab flicker punch slash press flash press  
dab flicker wring burn flicker dab flash dab float  
burn press burn flash flicker slash

beautiful pain  
that says I exist

flicker punch slash dab wring press burn slash  
press slash punch flicker flash press burn slash  
dab flicker float flash flicker dab press burn slash  
press slash punch flash flicker burn

and a saner life tomorrow

-----

100  
93  
86  
79  
72  
65  
58  
51  
44  
37  
30  
23  
16

Víctima. Agresor. Testigo<sup>32</sup>

golpear quemar flotar destello fogonazo destello quemar cortar  
escurrir presionar secar cortar fogonazo destello secar destello  
golpear destello fogonazo quemar secar presionar destello escurrir  
presionar golpear fogonazo destello quemar destello fogonazo

la mañana trae la derrota

escurrir cortar golpear cortar flotar destello fogonazo golpear  
escurrir secar destello golpear cortar presionar fogonazo presionar  
secar destello escurrir quemar destello secar fogonazo secar flotar  
quemar presionar quemar fogonazo destello cortar

hermoso dolor  
que indica que existo

destello golpear cortar secar escurrir presionar quemar cortar  
presionar cortar golpear destello fogonazo presionar quemar cortar  
secar destello flotar fogonazo destello secar presionar quemar cortar  
presionar cortar golpear fogonazo destello quemar

y mañana una vida más cuerda

-----

100  
93  
86  
79  
72  
65  
58  
51  
44  
37  
30  
23  
16

---

<sup>32</sup> Probable alusión a la cita que aparece en el *Museo del Holocausto* en Washington DC: “Thou shalt not be a victim. Thou shalt not be a perpetrator. Above all, thou shalt not be a bystander” y al libro *Perpetrators Victims Bystanders: Jewish Catastrophe 1933-1945* de Raul Hilberg.

9  
2

-----

Sanity is found at the centre of convulsion, where madness is scorched from the bisected soul.

I know myself.

I see myself.

My life is caught in a web of reason  
spun by a doctor to augment the sane.

At 4.48

I shall sleep.

I came to you hoping to be healed.

You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul.

And I am your proselyte to sanity.

-----

to achieve goals and ambitions

to overcome obstacles and attain a high standard

to increase self-regard by the successful exercise of talent

to overcome opposition

to have control and influence over others

to defend myself

9  
2<sup>33</sup>

-----

La cordura se halla en el centro de la convulsión, donde se cauteriza la locura del alma dividida en dos.

Me conozco.

Me comprendo.

Mi vida está atrapada en una telaraña de razón  
tejida por un médico para incrementar la cordura.

A las 4.48

Dormiré.

Vine a ti con la esperanza de ser curada.

Eres mi médico, mi salvador, mi juez omnipotente, mi sacerdote, mi dios, el cirujano de mi alma.

Y yo soy tu prosélito para la cordura.

-----

lograr metas y ambiciones<sup>34</sup>

superar obstáculos y alcanzar un buen nivel

incrementar la autoestima mediante el ejercicio eficaz del talento

vencer la resistencia

tener control e influencia sobre otros

defenderme a mí misma

---

<sup>33</sup> La paciente vuelve a realizar el ejercicio de concentración, esta vez con éxito.

<sup>34</sup> Listado extraído de *The Suicidal Mind*, (Shneidman, 1998), libro de cabecera de Sarah Kane mientras escribía *4.48 Psychosis*.

to defend my psychological space

to vindicate the ego

to receive attention

to be seen and heard

to excite, amaze, fascinate, shock, intrigue, amuse, entertain or entice others

to be free from social restrictions

to resist coercion and constriction

to be independent and act according to desire

to defy convention

to avoid pain

to avoid shame

to obliterate past humiliation by resumed action

to maintain self-respect

to repress fear

to overcome weakness

to belong

to be accepted

to draw close and enjoyably reciprocate with another

to converse in a friendly manner, to tell stories, exchange sentiments, ideas, secrets  
to communicate, to converse

to laugh and make jokes

to win affection of desired Other

to adhere and remain loyal to Other

to enjoy sensuous experiences with cathected Other

to feed, help, protect, comfort, console, support, nurse or heal

defender mi espacio psicológico

reivindicar el ego

recibir atención

ser vista y oída

entusiasmar, asombrar, fascinar, escandalizar, intrigar, divertir, entretener o atraer a otros

ser libre de restricciones sociales

resistir la coacción y la opresión

ser independiente y actuar conforme a mis deseos

desafiar la convención

evitar el dolor

evitar la vergüenza

borrar las humillaciones pasadas reanudando la acción

mantener el respeto a mí misma

reprimir el miedo

vencer la flaqueza

encajar

ser aceptada

acercarme y corresponder gustosa a otro

conversar amistosamente, contar historias, intercambiar opiniones, ideas, secretos  
comunicar, conversar

reír y hacer bromas

ganarme el cariño del deseado Otro

aferrarme y ser fiel al Otro

disfrutar experiencias sensuales con el Otro catectizado

alimentar, ayudar, proteger, reconfortar, consolar, apoyar, cuidar o sanar

to be fed, helped, protected, comforted, consoled, supported, nursed or healed

to form mutually enjoyable, enduring, cooperating and reciprocating relationship with  
Other, with an equal

to be forgiven

to be loved

to be free

— — — — —

— You've seen the worst of me.

— Yes.

— I know nothing of you.

— No.

— But I like you.

— I like you.

*(Silence.)*

— You're my last hope.

*(A long silence.)*

— You don't need a friend you need a doctor.

*(A long silence.)*

— You are so wrong.

*(A very long silence.)*

— But you have friends.



ser alimentada, ayudada, protegida, reconfortada, consolada, apoyada, cuidada o sanada

establecer una relación mutuamente agradable, duradera, de colaboración y recíproca  
con Otro, con un igual

ser perdonada

ser amada

ser libre

— — — — —

— Has visto lo peor de mí.

— Sí.

— Yo no sé nada de ti.

— No.

— Pero me caes bien.

— Me caes bien.

*(Silencio).*

— Eres mi última esperanza.

*(Un silencio largo).*

— No necesitas un amigo necesitas un médico.

*(Un silencio largo).*

— Estás tan equivocado.

*(Un silencio muy largo).*

— Pero tienes amigos.

*(A long silence.)*

You have a lot of friends.

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer?

*(Silence.)*

We have a professional relationship. I think we have a good relationship. But it's professional.

*(Silence.)*

I feel your pain but I cannot hold your life in my hands.

*(Silence.)*

You'll be all right. You're strong. I know you'll be okay because I like you and you can't like someone who doesn't like themselves. The people I fear for are the ones I don't like because they hate themselves so much they won't let anyone else like them either. But I do like you. I'll miss you. And I know you'll be ok.

*(Silence.)*

Most of my clients want to kill me. When I walk out of here at the end of the day I need to go home to my lover and relax. I need to be with my friends and relax. I need my friends to be really together.

*(Silence.)*

I fucking hate this job and I need my friends to be sane.

*(Silence.)*

I'm sorry.

— It's not my fault.

— I'm sorry, that was a mistake.

— It is not my fault.

*(Un silencio largo).*

Tienes un montón de amigos.

¿Qué les das a tus amigos para que te apoyen tanto?

*(Un silencio largo).*

¿Qué les das a tus amigos para que te apoyen tanto?

*(Un silencio largo).*

¿Qué les das?

*(Silencio).*

Nosotros tenemos una relación profesional. Yo creo que tenemos una buena relación. Pero es profesional.

*(Silencio).*

Soy consciente de tu dolor pero no puedo sostener tu vida entre mis manos.

*(Silencio).*

Vas a estar bien. Eres fuerte. Sé que vas a estar bien porque me caes bien y no puede caerte bien alguien que no se guste a sí mismo. La gente por la que temo son los que no me caen bien porque se odian tanto que tampoco dejan que nadie se interese por ellos. Pero tú sí me caes bien. Te echaré de menos. Y sé que vas a estar bien.

*(Silencio).*

La mayoría de mis pacientes quiere matarme. Cuando salgo de aquí al final del día necesito ir a casa con mi pareja y relajarme. Necesito estar con mis amigos y relajarme. Necesito que mis amigos estén realmente equilibrados.

*(Silencio).*

Odio este trabajo, joder, y necesito que mis amigos estén cuerdos.

*(Silencio).*

Lo siento.

— No es culpa mía.

— Lo siento, ha sido un error.

— No es culpa mía.

— No. It's not your fault. I'm sorry.

*(Silence.)*

I was trying to explain —

— I know. I'm angry because I understand, not because I don't.

-----

Fattened up  
Shored up  
Shoved out

my body decompensates  
my body flies apart

no way to reach out  
beyond the reaching out I've already done

you will always have a piece of me  
because you held my life in your hands

those brutal hands

this will end me

I thought it was silent  
till it went silent

how have you inspired this pain?

I've never understood  
what it is I'm not supposed to feel  
like a bird on the wing in a swollen sky  
my mind is torn by lightning  
as it flies from the thunder behind

Hatch opens  
Stark light  
and Nothing  
Nothing  
see Nothing

What am I like?  
the child of negation

— No. No es culpa tuya. Lo siento.

*(Silencio).*

Intentaba explicar —

— Lo sé. Estoy enfadada porque lo entiendo, no porque no lo entienda.

-----

Cebada

Apuntalada

Empujada

mi cuerpo se descompensa  
mi cuerpo se dispersa

no hay forma de alcanzarlo  
más allá de lo que ya lo he alcanzado

siempre tendrás un pedazo de mí  
porque sostuviste mi vida entre tus manos

esas manos crueles

esto acabará conmigo

Creía que había silencio  
hasta que se quedó en silencio

¿cómo has inspirado este dolor?

Nunca he entendido  
qué es lo que se supone que no debo sentir  
como un pájaro en pleno vuelo bajo un cielo encapotado  
mi mente es alcanzada por un rayo  
mientras escapa del trueno a sus espaldas

Se abre la trampilla  
Luz descarnada  
y Nada  
Nada  
no veo Nada

¿Yo cómo soy?  
la hija de la negación

out of one torture chamber into another  
a vile succession of errors without remission  
every step of the way I've fallen

Despair propels me to suicide  
Anguish for which doctors can find no cure  
Nor care to understand  
I hope you never understand  
Because I like you

I like you  
I like you

still black water  
as deep as forever  
as cold as the sky  
as still as my heart when your voice is gone  
I shall freeze in hell

of course I love you  
you saved my life

I wish you hadn't  
I wish you hadn't  
I wish you'd left me alone

a black and white film of yes or no yes or no yes or no yes or no yes or no yes or no

I've always loved you  
even when I hated you

What am I like?  
just like my father

oh no oh no oh no

Hatch opens  
Stark light

the rupture begins

I don't know where to look any more

Tired of crowd searching  
Telepathy  
and hope

de una cámara de tortura a otra  
una asquerosa sucesión de errores sin remisión  
cada paso del camino en el que he tropezado

La desesperación me empuja hacia el suicidio  
La angustia para la que los médicos no encuentran cura  
Ni se molestan en entender  
Espero que tú nunca lo entiendas  
Porque tú me caes bien

Me caes bien  
Me caes bien

agua negra y estancada  
tan profunda como la eternidad  
tan fría como el cielo  
tan callada como mi corazón cuando tu voz se ha ido  
me congelaré en el infierno

por supuesto que te quiero  
salvaste mi vida

ojalá no lo hubieses hecho  
ojalá no lo hubieses hecho  
ojalá me hubieses dejado sola

una película en blanco y negro de sí o no sí o no sí o no sí o no sí o no sí o no

Siempre te he querido  
incluso cuando te odiaba

¿Yo cómo soy?  
igual que mi padre

oh no oh no oh no

Se abre la trampilla  
Luz descarnada

empieza la fractura

Ya no sé hacia dónde mirar

Cansada de buscar entre la multitud  
Telepatía  
y esperanza

Watch the stars  
predict the past  
and change the world with a silver eclipse

the only thing that's permanent is destruction  
we're all going to disappear  
trying to leave a mark more permanent than myself

I've not killed myself before so don't look for precedents  
What came before was just the beginning

a cyclical fear  
that's not the moon it's the earth  
A revolution

Dear God, dear God, what shall I do?

All I know  
is snow  
and black despair

Nowhere left to turn  
an ineffectual moral spasm  
the only alternative to murder

Please don't cut me up to find out how I died  
I'll tell you how I died

One hundred Lofepramine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam, and twenty  
Melleril

Everything I had

Swallowed

Slit

Hung

It is done

behold the Eunuch  
of castrated thought



Contempla las estrellas  
predice el pasado  
y cambia el mundo con un eclipse plateado<sup>35</sup>

lo único que es permanente es la destrucción  
todos vamos a desaparecer  
estoy tratando de dejar una huella más permanente que yo misma

No me he suicidado antes así que no busquéis precedentes  
Lo anterior fue solo el principio

un miedo cíclico  
esa no es la luna es la tierra  
Una revolución

Dios mío, Dios mío, ¿qué voy a hacer?

Todo cuanto conozco  
es nieve  
y negra desesperación

Ningún sitio al que acudir  
un espasmo moral inútil  
la única alternativa al asesinato

Por favor no me troceéis para averiguar cómo morí  
Yo os diré cómo morí

Cien Lofepraminas, cuarenta y cinco Zopiclones, veinticinco Temazepams, y veinte Melleriles

Todo lo que tenía

Tragué

Corté

Colgué

Está hecho

contemplad al eunuco  
de pensamiento castrado

---

<sup>35</sup> Modelo de coche. La frase recuerda un eslogan publicitario.

skull  
unwound

the capture  
the rapture  
the rupture  
of a soul

a solo symphony

at 4.48  
the happy hour  
when clarity visits

warm darkness  
which soaks my eyes

I know no sin

this is the sickness of becoming great

this vital need for which I would die

to be loved

I'm dying for one who doesn't care  
I'm dying for one who doesn't know

you're breaking me

Speak  
Speak  
Speak

ten yard ring of failure  
look away from me

calavera  
desenroscada

la captura  
la locura<sup>36</sup>  
la ruptura  
de un alma

una sinfonía para solo

a las 4.48  
la feliz hora  
en que la lucidez me visita

cálida oscuridad  
que empapa mis ojos

No conozco pecado

este es el mal de volverse importante

esta necesidad vital por la que moriría

ser amada

Me estoy muriendo por alguien a quien no le importa  
Me estoy muriendo por alguien que no lo sabe

me estás haciendo pedazos

Habla  
Habla  
Habla

un círculo de fracaso de diez yardas<sup>37</sup>  
deja de mirarme

---

<sup>36</sup> Aunque *rapture* significa éxtasis o euforia y locura es sinónimo de esta en determinados contextos, opto por mantener la rima.

<sup>37</sup> En el fútbol americano, diez yardas es la distancia que se debe recorrer para poder continuar. En este caso, un círculo de diez yardas indica que, corra en la dirección que corra, debe recorrer esa distancia para poder avanzar.

My final stand

No one speaks

Validate me  
Witness me  
See me  
Love me

my final submission  
my final defeat

the chicken's still dancing  
the chicken won't stop

I think that you think of me  
the way I'd have you think of me

the final period  
the final full stop

look after your mum now  
look after your mum

Black snow falls

in death you hold me

never free

I have no desire for death  
no suicide ever had

Mi última batalla

Nadie habla

Valídame  
Atestíguame  
Compréndeme  
Ámame

mi última sumisión  
mi última derrota

el pollo todavía baila  
el pollo no se quiere parar<sup>38</sup>

Creo que tú me ves  
del modo que querría que me vieras

el último punto  
el punto final

cuida de tu madre ahora  
cuida de tu madre

Cae nieve negra

en la muerte me retienes

nunca libre

no tengo deseos de morir  
ningún suicida los tuvo nunca

---

<sup>38</sup> Hace referencia a la película de Herzog: *Stroszek* (1977) cuya última escena tras la muerte del protagonista muestra un pollo bailando, un pato tocando y un conejo conduciendo una grúa.

watch me vanish  
watch me

vanish

watch me

watch me

watch

mírame desaparecer  
mírame

desaparecer

mírame

mírame

mira

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind

please open the curtains

-----



Es el yo que nunca conocí, cuya cara está pegada al reverso de mi mente

por favor abran las cortinas

-----







*4.48 Psychosis* se representaba por primera vez en Londres, en el *Royal Court Jerwood Theatre Upstairs* el 23 de junio del 2000, un año y cuatro meses después de la muerte de su autora el 20 de febrero de 1999. El suicidio de la propia Sarah Kane tras concluir la obra hizo que algunos críticos interpretaran *4.48 Psychosis* como una mera nota de suicidio, oscureciéndola. Sin embargo, la última obra de Sarah Kane no es, en absoluto, un trabajo precipitado, sino una obra cuidadosamente confeccionada y orquestada, como todos los trabajos anteriores de la autora. Reducir *4.48 Psychosis* a una simple nota de suicidio sería negar la maestría dramática de la autora al crear una obra que, temáticamente, compendia su trayectoria y, formalmente, supone una conquista audaz de las fronteras del drama.

---

*These bewildered fragments*<sup>1</sup>

Sarah Kane era una artista inquieta siempre en busca de nuevos retos creativos. Su trayectoria, impulsada por el continuo afán de exploración, refleja cómo, una vez explotada una determinada forma teatral, a los ojos de la dramaturga, esta se volvía redundante. Sarah Kane optaba por no instalarse en lo ya explorado y, una vez terminado un proyecto, prefería investigar otros caminos de creación.

En cada una de sus obras, Sarah Kane, supo encontrar una estructura para contener sus ideas y sentimientos (Macdonald, 1999). Para la autora, el contenido parecía no significar nada sin el acompañamiento de una forma que pudiera expresar, al mismo tiempo, sus exigencias experimentales. Por ello, con cada uno de sus trabajos, Sarah Kane buscó la fórmula más adecuada a aquello que deseaba transmitir. En un primer momento, sus obras partieron de estructuras apegadas a la tradición para irse, después, separando del *realismo* y explorar los caminos de lo surreal o la expresión. Paulatinamente, las fronteras de la convención teatral, de la realidad y de la identidad se fueron volviendo más inestables en sus piezas, hasta dejar de existir (Saunders, 2003). Sin embargo, pese a la creciente ausencia de elementos considerados imprescindibles por la tradición y a lo híbrido de las formas teatrales que confunden poesía, narración o composición musical, las obras finales de Sarah Kane se yerguen sólidas, demostrando

que su teatro, cada vez más mínimo y abstracto, lejos de perder por ello su dramaticidad, atrapa poderosamente al espectador.

La llegada de la cuarta obra de la autora supuso un punto de inflexión en su recorrido. La ausencia de indicaciones escénicas de *Crave*, sus personajes introducidos por una mera letra inicial, la falta de acción escénica lineal o la expresión lingüística comprimida hicieron de la obra un verdadero desafío para la convención. De hecho, la obra parecía haber quedado tan reducida a lenguaje e imágenes, que la propia Sarah Kane dudaba de que su trabajo pudiera avanzar más allá.

*It was strange- when I finished Crave I thought I don't know where to go now, because it seemed to me, this has become so minimal and so much about language- where would my writing possibly go?*

*(Tabert, 1998).*

*Crave* parecía haber llevado la forma dramática al límite, no obstante, el último trabajo de la autora demostró que, efectivamente, su fuerza creativa aún podía encontrar nuevos caminos de expresión. Con su quinto trabajo, Sarah Kane se apartó, una vez más en su trayectoria, de las consignas estructurales, de caracterización o localización de la escritura tradicional. 4.48 *Psychosis* desintegra la estructura dramática con una composición a base de secciones de texto parcialmente separadas entre sí y desprovistas, nuevamente, de direcciones escénicas o información relativa al escenario y a los personajes dramáticos.

En su intento de registrar el errático recorrido de la mente en medio de una crisis psicótica, la última obra de Sarah Kane adopta una forma híbrida que recoge una línea de pensamiento atravesada por retazos de conversaciones y un compendio de abreviaturas y números, recuerdos, proyecciones futuras e, incluso, informes clínicos.

*Lofepamine, 70 mg, increased to 140 mg, then 210 mg.  
Weight gain 12 kgs. Short term memory loss. No other  
reaction<sup>2</sup>.*

La inclusión en *4.48 Psychosis* de textos tan dispares y de carácter, a priori, no dramático, parece confirmar la observación de P. Pavis de que, verdaderamente, en la actualidad, todo texto es susceptible de ser dramatizado.

*La tendencia actual de la escritura dramática es la de reivindicar cualquier texto para una puesta en escena eventual; la "última" etapa -la puesta en escena de la guía telefónica- ya casi no parece una humorada y una empresa irrealizable. Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba como la característica de lo dramático -los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico- ya no parece la condición "sine qua non" del texto teatral.*

*(Pavis, 1983).*

Lejos de ser un mero collage que aleatoriamente dispone los variados elementos, la composición de *4.48 Psychosis* obedece a una cuidada reflexión. En ella, sus elementos aparecen dispuestos de modo que las imágenes y líneas del propio texto puedan repetirse atravesando los fragmentos y haciendo las veces de *leit motivs* estructurales que confieren coherencia, no solo a *4.48 Psychosis*, sino a toda la obra de la autora.

---

*The rhythm of madness*<sup>3</sup>

Además de su singular composición, la estructura similar al verso y su sentido a veces oscuro e inaprensible, distingue *4.48 Psychosis* de otros textos de la autora. La última pieza de Sarah Kane constituye mayoritariamente un poema en verso libre de líneas irregulares que, sin aparecer sujetas a patrón métrico alguno, contribuyen a la creación de la cadencia rítmica mediante la repetición de sonidos y estructuras:

*A scall on my skin, a seethe in my heart*

*A blanket of roaches on which we dance*<sup>4</sup>

Ese ritmo que, según el propio texto, no es otro que el ritmo de la locura<sup>5</sup>, se construye a través de la repetición de estructuras, de la anáfora “everything passes/everything perises/everything palls”<sup>6</sup> y la rima ocasional “the capture/the rapture/the rupture/ of a soul”<sup>7</sup>. La significativa disposición de las palabras, de los números o de los espacios en esta obra que, por primera vez en la trayectoria de Sarah Kane, añade un componente visual en su presentación acerca aún más el texto dramático de *4.48 Psychosis* a la poesía.

La propia autora sentía que toda su obra avanzaba hacia una esfera cada vez más poética.

*Now my entire work is moving more and more towards poetry. (...) there is only language and images. But all the images are within language rather than visualized.*

*(Saunders, 2009).*

Pese a la temática predominantemente urbana y contemporánea, el lenguaje de las obras de Sarah Kane, a menudo, recuerda el de las grandes tragedias griegas o shakesperianas, de ahí que Mark Ravenhill en su obituario de la dramaturga la definiera como “a contemporary writer with a classical sensibility that created a theater of great moments of beauty and cruelty, the beauty of brutality” (Ravenhill, 2006). Crueldad y belleza se traducen en *4.48 Psychosis* en un lenguaje que bascula entre lo naturalista y lo poético y abstracto, permitiendo convivir, como ya hiciera en *Crave*, a la expresión vulgar y elevada.

*Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me for never being there*<sup>8</sup>.

*Love keeps me a slave in a cage of tears*<sup>9</sup>.



La maestría del lenguaje de Sarah Kane alcanza su máxima expresión en *4.48 Psychosis*. Los paisajes del abandono, la soledad y el amor pintados por la obra se encarnan en imágenes poéticas del desgarró. Imágenes al tiempo hermosas y terribles que hablan de la realidad de este ser enfermo, atormentado por el amor no correspondido, la falta de esperanza y la inadaptación. La progresiva cercanía del teatro de Sarah Kane a la poesía radical, asimismo, en el carácter cada vez más intimista de su trabajo y en la enorme potencialidad del lenguaje poético para “ayudar a expresar y definir patrones de pensamiento y sentimiento de otro modo inexpresables e indefinibles” (Stylan, 1960). Responde, una vez más en Sarah Kane, a la búsqueda de la forma más apropiada para reflejar su sentido.

---

*The form is the meaning*<sup>1</sup>

La trayectoria de Sarah Kane muestra la lucha incesante de la autora por lograr en sus textos la misma unión casi mística que tan incansablemente buscaban sus personajes con el *otro* o con la realidad. Cada avance en la experimentación formal iba invariablemente encaminado a la identificación de forma y sentido, una correspondencia que llegó a ser casi total en las dos últimas obras de la autora en las que la angustiada separación entre la realidad y la mente se materializaba en el desmembramiento del propio texto.

En su última pieza, Sarah Kane quiso evidenciar en la desintegración formal ese estado mental en el que se desconoce “dónde acaba uno y dónde empieza el mundo, el continuo en el que el ser se transforma y en el que, según palabras de la autora, algunos de sus límites empiezan a derribarse” (Saunders, 2002). La destrucción de las fronteras en la esfera formal de la obra será, precisamente, lo que le permita a Sarah Kane en *4.48 Psychosis* la identificación total con el sentido:

---

<sup>1</sup> (Stephenson y Langridge, 1997).

*Formally I'm trying to collapse a few boundaries as well; to carry on with making form and content one.*

*(Saunders, 2003).*

Entre los mecanismos empleados por la autora para exteriorizar la realidad interior en el plano formal de la obra se encuentra la utilización de técnicas no realistas similares a las utilizadas por el *Expresionismo* a finales del siglo XIX y principios del XX; estrategias que incluyen mecanismos tales como la fragmentación, la corriente de pensamiento o la sucesión de imágenes. Pero será, especialmente en la estructura despedazada de *4.48 Psychosis*, donde quede representado el desorden de la mente psicótica desprovista de pensamiento fluido y narración lógica. En *4.48 Psychosis*, la mente fragmentada por el dolor se traduce en veinticinco fragmentos separados entre sí por líneas permeables que, a nivel estructural, funcionan como cortes cinematográficos entre escenas (Sakarya, 2007).

Los fragmentos caóticos y desordenados que componen el texto de *4.48 Psychosis* reflejan, a nivel formal, el desmembramiento de la conciencia y la disolución del ser. Siguiendo la comparación propuesta por M. Sakarya, cada sección funcionaría como una célula con su propia organización poética. No obstante, los fragmentos no pueden considerarse inconexos entre sí. Si bien no existe argumento lineal o continuidad en el sentido tradicional, los puntos que les separan actúan como una membrana semipermeable que, al tiempo que sujeta cada fragmento en su sitio, permite la libre circulación de contenidos poéticos de la obra (Sakarya, 2007). Un continuo fluir en el que las fronteras textuales se diluyen como las de la mente.

En *4.48 Psychosis*, la fragmentación interior ya no queda manifiesta en el desmembramiento físico de las primeras obras, no es actuada sobre los cuerpos, sino en el lenguaje. La dramaturga hace uso extensivo en *4.48 Psychosis* de la repetición y el contraste para reflejar el torbellino mental de su protagonista. Sarah Kane traduce a lenguaje dramático las expresiones mentales del personaje y su reiteración de pensamientos negativos y de culpa que “unas veces se expresan de forma más poética y

otras, más abrupta o, incluso, grotesca” (Rocha, 2011). La iteración de estructuras y formatos confiere al texto cierto carácter de letanía. Aunque salpicados del inconfundible sentido del humor de la autora, su rosario de síntomas, medicamentos o dosis, , subraya, con su repetición, la rutina mecánica y deshumanizada en la que se ha convertido “su normalidad”<sup>10</sup>:

*Symptoms: Not eating, not sleeping, not speaking, no sex drive, in despair, wants to die. (...)*

*Fluoxetine hydrochloride, trade name Prozac, 20mg, increased to 40mg. Insomnia, erratic appetite, (weight loss 14kgs.) severe anxiety, unable to reach orgasm, homicidal thoughts towards several doctors and drug manufacturers. Discontinued. (...)*

*Venlafaxine, 75mg, increased to 150mg, then 225mg. Dizziness, low blood pressure, headaches. No other reaction. Discontinued<sup>11</sup>.*

4.48 *Psychosis* se construye sobre la repetición de sonidos, palabras, incluso secciones enteras como el diálogo inicial que se repite íntegro con posterioridad. Las oscuridades de la obra, palabras que como “darkness, dissatisfied, failure, guilty, punished, kill myself, repugnant, grief, illness, shame, anguish, hell, insanity, silence” conforman el lúgubre campo semántico que tiene que ver con el estado mental y con la actitud de la protagonista, se repiten en más de tres ocasiones en el texto. Ellas son, según Gabriel Larenas, las verdaderas *cucarachas* que pueblan la obra de la autora (Larenas, 2008).

La continua lucha de la protagonista por escapar del oscuro mundo que habita, se traduce, igualmente, en listados de metas y buenos propósitos que esta parece repetirse como un mantra.

*To achieve goals and ambitions*

*To overcome obstacles and attain a high standard*

*To increase self-regard by successful exercise of talent (...)*<sup>12</sup>

La contundente enumeración de los treinta y seis objetivos enunciados resuena en el texto casi como una plegaria elevada desde la insatisfacción. Contribuyendo al sentido de contradicción y negatividad que rezuma el texto, se repiten en la obra, también, como una retahíla de autodestrucción, numerosos ejemplos de estructuras que recrean el estado de negación en el que vive la protagonista. Así, la sarta de auto-definiciones que comparten la estructura *I am* comienzan por definir al personaje desde la negatividad apenas iniciada la obra:

*I am sad (...)*

*I am bored and dissatisfied with everything*

*I am a complete failure as a person*

*I am guilty, I am being punished*<sup>13</sup>

El ser así descrito por la negación manifiesta su propia incapacidad, además, a través de la repetición de otra estructura, la estructura “*I can’t*”:

*I can’t make decisions*

*I can’t eat*

*I can’t sleep*

*I can’t think*

*I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust*<sup>14</sup>

La repetición formal y temática en la obra ayuda a generar recurrencia y una sensación de eco que, por un lado, da lugar a un cuerpo coherente, pero también refuerza el sentido cíclico e ineludible del dolor. La repetición resulta, asimismo, clave en la psicosis, pues el psicótico tiende a repetir palabras y acciones de manera constante produciendo una desorganización mental que se manifiesta, especialmente, a través del contraste y la incongruencia.

La sucesión de imágenes desconcertantes y discordantes se combinan en 4.48 *Psychosis* para ilustrar el paisaje destruido de la mente psicótica, una técnica semejante a la usada por el *surrealismo* en su combinación de imágenes poéticas que hacían referencia a cosas o cualidades normalmente no relacionadas entre sí: “black snow”<sup>15</sup>.

La contraposición de imágenes e ideas incongruentes contribuyen a la contradicción presente en la obra. Una incongruencia que muestra la posición ambivalente del personaje y refleja la propia desazón interna de un ser que no encuentra acomodo, en guerra consigo:

*I cannot be alone*

*I cannot be with others*<sup>16</sup>

El contraste viene, igualmente, generado en la obra por la propia morfología del inglés que Sarah Kane utiliza a favor del sentido del texto. Así, por ejemplo, el uso de prefijos de creación de contrarios, tales como *un-*, *im-*, *ir-*, *dis-*, permite a la autora reflejar el contraste al tiempo que contribuye al efecto rítmico del texto con su reiteración de sonidos.

*unpleasant*

*unacceptable*

*uninspiring*

*impenetrable*<sup>17</sup>

La contradicción que rezuma el texto construye en el plano formal esa lucha constante que la protagonista mantiene entre el deseo de curarse y el yo enfermo que anhela rendirse a su final.

Si la fragmentación, la repetición o el contraste contribuían a la identificación formal con el sentido, en 4.48 *Psychosis*, Sarah Kane utiliza todavía una estrategia más: la propia disposición del texto. Hasta 4.48 *Psychosis*, ninguna otra obra de la autora había adquirido un componente visual en su presentación. En esta última pieza, en

cambio, los espacios o la tipografía otorgan al texto de la obra un valor más allá de la representación.

Por primera vez, también, en la trayectoria de la autora, el número adquiere relevancia protagonista. Si, en *Crave*, la esporádica aparición de cifras contribuía a otorgar un carácter críptico y simbólico al texto, en *4.48 Psychosis* los números van a contribuir a la polisemia del texto y a visualizar el contenido del mismo. La primera aparición numérica en el texto compuesta por cifras decrecientes y dispersas contribuye a la representación visual del caos presente en la obra. Su posterior ordenamiento indica, en cambio, un proceso represivo que pretende regular los pensamientos de la paciente y sistematizar el caos. Ante la ausencia de cualquier aclaración, las cantidades decrecientes podrían interpretarse como el reflejo del deseo menguante por vivir de la protagonista o de su gradual pérdida de control, incluso, podrían hacer alusión a las dosis de su tratamiento o a números de habitación (Stephenson y Langridge, 1997). Sabemos, sin embargo, que se trata de un ejercicio de concentración comúnmente utilizado con pacientes psiquiátricos que consiste en la resta de una determinada cifra, en este caso la cifra siete.

Del mismo modo que la disposición numérica del texto refleja con su diseño visual el discurso desordenado y el estado perturbado de la mente protagonista del texto, el dolor causado por la disociación cuerpo-mente se visualiza en la ruptura formal. Mediante el texto hecho pedazos, el lector de *4.48 Psychosis* es invitado a atestiguar el proceso de pérdida de control del cuerpo, los síntomas psicóticos que se reflejan en las palabras a veces dispersas, a veces en columnas o, incluso, en cascada. El dolor físico y la aflicción de la mente protagonista aparece, en un momento dado de la obra, también en capas horizontales de texto:

*flash flicker slash burn wring press dab slash*  
*flash flicker punch burn float flicker dab flicker*  
*punch flicker flash burn dab press wring press*  
*punch flicker float burn flash flicker burn*<sup>18</sup>

A medida que el personaje va quedando exhausto y se aproxima a su desaparición, el texto refleja, igualmente, dicha disolución con un número cada vez menor de palabras en página. Las frases del texto se van recortando hasta quedar en suspenso, una única palabra congelada en el aire, sin continuación.

Las líneas finales de *4.48 Psychosis* consiguen aunar forma y sentido al mostrar visualmente y lingüísticamente la disolución del personaje y la obra. En palabras de S. Beckett “Words are few. Dying too” (Beckett, 1981). Más que reconstruir el suicidio, en *4.48 Psychosis* Sarah Kane escoge “escenificarlo como muerte a través del lenguaje” (Armstrong, 2003). A medida que se abalanza hacia la muerte, la protagonista de la obra es devorada cada vez más por el silencio tipográfico y auditivo. La vasta nada que se va dibujando sobre el papel refleja su enorme hueco interior.

*Black snow falls*

*in death you hold me  
never free<sup>19</sup>*

Las palabras finales se van dejando caer como negros copos sobre el vacío creciente de la página mientras el silencio se impone a la palabra cada vez más reducida y desperdigada.

---

*La disolución: Everything palls<sup>20</sup>*

Con su último trabajo, Sarah Kane se había propuesto derribar algunas de las fronteras formales de modo que su forma constituyera un paralelismo de otra destrucción, la destrucción de límites y fronteras que la enfermedad desata en la mente. Como se estudiará a continuación, la disolución de los límites no solo se refleja en el

texto y el lenguaje de la obra, sino que afecta al tratamiento espacial y temporal de la misma, a la caracterización e, incluso, a la corporalidad y el mundo físico.

---

*A cyclical fear*<sup>21</sup>

*4.48 Psychosis* nos presenta el paisaje de una mente cuya experiencia del tiempo es, como lo fuera en *Crave*, una experiencia emocional. Un tiempo psicológico que se sitúa fuera de los parámetros habituales de medida del tiempo. Fuera incluso, como señala Armstrong, de la propia necesidad temporal: “outside the necessity of time” (Armstrong, 2003). La dimensión temporal de la obra marcada por los saltos temporales, las repeticiones, las analepsis y prolepsis parecen mostrar una única progresión lineal, el suicidio. En *4.48 Psychosis* el pasado de la culpa y la premonición se entrecruzan en el presente del dolor. Futuro y pasado parecen invadir el instante con su confusión de tiempos verbales: “I’ll tell you how I died”<sup>22</sup>.

Entre las pocas alusiones temporales concretas de la obra se encuentra la hora que da su título al texto: las 4.48 horas. Una hora que alude al momento extremo de la psicosis en la que cada segundo resulta vital: “Not 4:45 or 4:50, much less five o’clock, but the unrounded time of the morning, when every desperate second counts” (Cohn, 2008). Los dispares estados asociados a dicha hora, que, en *4.48 Psychosis*, transitan de la desesperación a la lucidez manifiestan la polisemia del tiempo en la obra y su funcionamiento con reglas propias.

*At 4.48*

*When desperation visits*

*I shall hang myself*

*To the sound of my lover’s breathing*<sup>23</sup>

*At 4.48 I shall not speak again*<sup>24</sup>

*At 4.48*



*When sanity visits  
For one hour and twelve minutes I am in my right mind  
When it has passed I shall be gone again*<sup>25</sup>

*At 4.48  
I shall sleep*<sup>26</sup>

*At 4.48  
The happy hour  
when clarity visits*<sup>27</sup>

En *4.48 Psychosis* el tiempo se convierte en el verdadero antagonista del personaje, contrarrestando sus esfuerzos por sobrevivir (Armstrong, 2003). El bucle temporal, la repetición subrayan en la obra lo ineludible del eterno retorno, la sensación que persigue a la protagonista de estar, haga lo que haga, condenada.

---

*The pit of my immaterial mind*<sup>28</sup>

Aunque la confusión espacial y la polivalencia caracterizan el tratamiento espacial de los últimos textos de Sarah Kane, es en *4.48 Psychosis* donde este adquiere tintes aún más inespecíficos y difusos al reflejar la disolución interior que tiene lugar en la mente enferma. Como se podrá apreciar a continuación, la disipación de las fronteras espaciales y temporales de la obra refleja el caos interno, la dificultad de la mente psicótica para distinguir sus límites y los del mundo. La confusión espacial y la ruptura de los límites espaciales había sido utilizada por Sarah Kane desde sus inicios. De hecho, uno de los principales aciertos de *Blasted* fue hacer que el horror aparentemente distante, ocurriera aquí de forma que la que se suponía era una habitación inglesa se convirtiera en una puerta a la barbarie de la guerra. En *Blasted*, *aquí y allí* se confundían acompañando el sentido de la obra.

En obras posteriores, como *Cleansed*, la distancia espacial funcionaba, además, como elemento de control del sistema. El perímetro de la universidad en la que transcurría la obra separaba la normalidad de la aberración contenida en ella de modo que la transgresión de los límites espaciales de la obra suponía, pues, la subversión a la norma. Este espacio del aislamiento quedó subrayado en la siguiente obra de la autora cuyos personajes vivían estancados en una vaguedad espacial que convertía, nuevamente, el *aquí* en *allí* y en cualquier parte. Una polivalencia que otorgaba universalidad a ese espacio cada vez más interior e inconexo del mundo real y del *otro*.

El paisaje que, finalmente, dibuja la última obra de Sarah Kane, corresponde igualmente a un paisaje mental. *4.48 Psychosis* pone sobre el escenario el interior del ser asolado por la enfermedad de modo que el espacio de la obra constituye el *aquí* de la mente enferma y su vivencia de la segregación de su propio cuerpo y del mundo exterior: “My body decompensates/My body flies apart”<sup>29</sup>. Al convertir en externo y abyecto una parte del sí, el tratamiento espacial de la obra refleja la escisión psicótica que contiene.

La enfermedad disuelve los límites de las barreras físicas, los límites del cuerpo y el mundo. La segmentación formal de *4.48 Psychosis* refleja la división y la destrucción que afecta al ser, no solo en su propia ruptura interna, sino en su separación con el mundo. El estado mental creado por la psicosis deshace las distinciones entre realidad y delirio por ello, la conciencia cuya línea de pensamiento es objeto de esta obra no consigue reconciliarse consigo misma, con el *otro*, ni con el mundo. Las fronteras con el exterior, sus propios límites se han desvanecido: “Where do I start? Where do I stop?”<sup>30</sup>.

El mundo de *4.48 Psychosis* está enclaustrado en el interior de un ser con problemáticas relaciones con el exterior y con los demás. Incapaz de conectar con el *otro* o alcanzar lo que excluye de sí, busca fuera aquello que podría completarle y que, en realidad, se encuentra en su interior, circunstancias que irremediabilmente confunden en la obra aquí-allí, dentro-fuera. Como se observará a continuación, la imposibilidad de distinguir con claridad entre el yo y el mundo, el yo y todo lo abyecto, incapacita la sujeción de la identidad coherente y equilibrada (Kristeva, 1988).

La trayectoria de Sarah Kane atestigua la transformación y reducción del personaje, su progresiva desaparición. Como se mostrará en las siguientes líneas, dicha disolución no evidencia una caracterización inconsistente en la obra de la autora, sino que es muestra de una consciente destrucción de las categorías y de la forma dada como posible vía de construcción de la verdadera identidad. La investigación formal que llevó a Sarah Kane a prescindir cada vez más de elementos tradicionales del drama y derribar muchas de sus, hasta ahora, fronteras, hizo que, acompañando al sentido de la obra, la caracterización de sus dramas experimentara esa misma disolución. Cuando en su obra todas las barreras se disuelven, el sujeto como entidad reconocible se evapora.

Los personajes de las primeras obras de la autora, más definidos y próximos a la concepción tradicional, fueron, con el tiempo, experimentando un proceso de degradación, fragmentación e hibridación corporal que culminó en las últimas piezas de la dramaturga en la reducción del personaje a una mera voz; a lenguaje que se adelgaza y termina por desaparecer. Desde *Cleansed*, la técnica de la voz despojada, en bruto, había ido sustituyendo progresivamente al personaje en la obra de Sarah Kane. Por vez primera en el recorrido de la autora, las voces se incorporaron a los *dramatis personae* de la obra. Aun siendo invisibles, dichas voces ocupaban la escena de *Cleansed* y provocaban la acción, la violencia física sobre otros personajes. Otro de los protagonistas del texto, *Graham*, perdía, de igual manera, su identidad independiente, quedando su voz asimilada a la de *Grace*. Corpóreas e incorpóreas, móviles y cambiantes, la voz-personaje de *Cleansed* supone la transición, el mundo intermedio entre personaje y voz que se impuso en la última etapa de la autora.

A partir de *Cleansed*, el énfasis se fue situando, cada vez más en el lenguaje y no en su emisor (Ferrone, 2012). En el siguiente trabajo de la dramaturga, *Crave*, los personajes creaban su identidad a través de la expresión lingüística en diálogo con el *otro* presente o ausente. En *Crave*, los personajes designados por iniciales entremezclaban sus voces confundiendo el papel de receptor y emisor.

En *4.48 Psychosis* el ser descompuesto de la obra apenas puede hilar ya una narración lógica. La última obra de Sarah Kane parece hacerse eco del personaje vacío tan propio del siglo XX. Ese *hollow man* como S. Bennet lo bautiza, cuyo ser se encuentra “disintegrated, deconstructed, shadowed, fragmented, submerged, unstable and scarcely able to tell a coherent story” (Bennett, 1991). El ser que habita en las sombras de *4.48 Psychosis* no es un ser compacto, sino que está compuesto de pedazos y sus contornos ya no están definidos. El yo inestable de *4.48 Psychosis*, reflejo del proceso del ser en el arte moderno, atestigua un estado de absoluto desplazamiento y desorden, una crisis de estabilidad:

*The “I” is scarcely able to articulate a unified or coherent self it is an I that is decentered and that articulates nothing but dividedness and mental splits, reminding us more of such mental illnesses as schizophrenia, amnesia...*

*(Besbes, 2007: 245).*

*4.48 Psychosis* encarna el estadio final del proceso en el que el sujeto, la identidad y la categoría se disuelven. En la obra, el sujeto desaparece como ente reconocible y la noción de personaje tradicional fracasa completamente en la obra a la hora de designar al portavoz o portavoces de los textos que la componen. La dispersión del ser en varias voces que se manifiestan a través de los diálogos, monólogos interiores y poemas de la obra, hizo que la propia Sarah Kane reconociera durante el proceso de escritura del texto: “no sé ni cuanta gente hay” (Saunders, 2002).

---

*I don't know who I am*<sup>31</sup>

*4.48 Psychosis* se encuentra poblada por un número de voces sin identificar ni cuantificar. La voz dominante del texto parece pertenecer a un escritor en diálogo ocasional con una figura de cierta autoridad que podría corresponderse con un amigo, un amante, o lo que parece más plausible, un terapeuta o psiquiatra. Podría, incluso, tratarse de una misma voz ejecutando varios roles.

Aunque en las producciones de *4.48 Psychosis*, normalmente, se opta por la propuesta de tres actores que James Macdonald escogió coincidiendo con el triángulo “bystander-perpetrator-victim” presente en la obra, la división del texto en varios actores no implica necesariamente una división en personajes. De hecho, como W. McEvoy señala en su reseña del estreno de la obra: “We have the sense that the different voices are facets of the same consciousness” (McEvoy, 2000). Más que hablar de personajes, en *4.48 Psychosis* quizás sería más apropiado referirse, según Graham Saunders a “una serie de discursos, distintas formas de ver y decir el mundo” (Saunders, 2002).

*4.48 Psychosis*, una obra fundada en el lenguaje abre, curiosamente, con un significativo y largo silencio. El primer *yo* del texto todavía tarda unos minutos en pronunciarse y cuando lo hace, aún duda si volverá a hablar. Ese *yo* que ejerce función de sujeto de la obra se presenta como responsable de las atrocidades de ese mundo al que mira con horror. De hecho, su enfermedad, objeto de los fragmentos que componen la obra es, según sus propias palabras, culparse: “Who do you blame? Myself”<sup>32</sup>. Un sentimiento de culpa similar al expresado por *C* en *Crave*: “I’m evil, I’m damaged and no one can save me”<sup>33</sup> que, en *4.48 Psychosis*, se acentúa como: “I’m a complete failure as a person, I’m guilty, I’m being punished”<sup>34</sup>. En dos ocasiones en el texto ese *yo* se transforma en *nosotros* identificándose con aquellos que son, como ella, marginados por la razón: “We are anatema, the pariahs of reason (...) We are the objects”<sup>35</sup>. Seres a los que la enfermedad iguala y da identidad.

El ser *sujeto* de la obra aparece posteriormente objetivado, deshumanizado por los informes médicos como *the patient*. A lo largo de la obra, el *yo* hecho *objeto* es desmenuzado, escrudiñado de manera constante por ojos que la observan desde la tele, desde la mirada del terapeuta, desde esos médicos que la estudian sin comprender.

La mente enferma de la obra se desdobra distanciándose de sí y de su dolor para poder dar cuenta de este. “Shame shame shame/ drowning in your fucking shame”<sup>36</sup> Espectaculariza, de ese modo, su existencia para poder poner sobre las tablas lo que experimenta. Un proceso que recuerda el vivido por *Anne* en uno de los referentes del texto, *Attempts on Her Life*.

She's offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical *pornography* – if I may use the overused word – of her own broken and abused – almost Christ-like – body.

An object in other words. A *religious* object.

-An object, yes. But not the object of *others*, the object of *herself*. That's what the scenario / she offers<sup>2</sup>.

(Crimp, 2005).

Escena y mente se solapan. *4.48 Psychosis* ofrece el espectáculo de la mente, esa consciencia que objetiva a ratos su dolor sin poderlo eludir. Tal como *Crave* lo enunciaba: "Expressing my pain without easing it"<sup>37</sup>.

---

*This incongruity which has committed me to hell*<sup>38</sup>

El distanciamiento formal, incluso creativo, busca en *4.48 Psychosis* poder dar cuenta del dolor y al tiempo reflejar en el cuerpo de la obra literaria el proceso de alienación y extrañamiento que la protagonista experimenta dentro de sí. Como se mostrará en las siguientes líneas, la exclusión y la abyección constituyen dos de las principales estrategias formales y temáticas utilizadas por Sarah Kane en *4.48 Psychosis*. Los trabajos anteriores de la autora ya mostraban seres que manifestaban la disforia y la inadecuación a través de la abyección y presentaban un cuerpo enfermo que les hacía rechazar sus órganos o su propio olor. Una auto-repulsión manifiesta en las obras incluso a través de la culpa y el juicio moral: "I'm evil, I'm damaged"<sup>39</sup>. En la última obra de la dramaturga, la conciencia casi disuelta también transforma en ajeno y abyecto su propio cuerpo separado de sí. "Here am I / and there is my body"<sup>40</sup>. El

---

<sup>2</sup> Opto por no incluir la cita en cursiva para preservar el énfasis que busca crear la grafía del original.

rechazo de la protagonista por aquello que percibe como extraño es, en esta última obra de la autora, superlativo: “My hips are too big/ I dislike my genitals”<sup>41</sup>.

El ser de *4.48 Psychosis* transforma en externa una parte de sí a la que desconoce y repulsa como producto del “surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un "algo" que no reconozco como cosa” (Kristeva, 1988). Al proyectar una parte de sí al exterior, la mente se encuentra desplazada, descorporeizada<sup>42</sup>. Este sentimiento incide en el desarraigo del ser que, ocupado en la batalla con su dolor, siente cómo se separa del mundo y sus acontecimientos, de los otros, incluso de sí misma con quien no puede ya conectar: “I cannot touch my essential self”<sup>43</sup>.

El sentimiento de desarraigo acentúa la sensación de no pertenencia y la exclusión. En la obra, la mirada de los otros coloca a la protagonista de *4.48 Psychosis* en una posición marginal frente a los cánones de la normalidad: “lumpen by the malignant spirit of majority”<sup>44</sup>. El sentimiento de inadaptación que dicho desajuste provoca se refleja físicamente en su cuerpo que rezuma fracaso y al que, por tanto, abomina.

En la obra de Sarah Kane, varios de los personajes manifiestan la incongruencia de los sistemas reguladores que convierten en anomalía a aquellos que quedan fuera de sus límites. La inadecuación que experimentan es, por tanto, producto de un sistema normativo que establece cómo deberían ser y que no les legitima como son. En la mayoría de los casos, la inadecuación se manifiesta en una corporalidad no legitimada, bien por no ajustarse a los límites de la salud y la cordura, bien por no concordar con el ideal de simetría que establece una continuidad entre sexo, género y deseo. Los personajes de Sarah Kane exteriorizan la incongruencia que la norma provoca entre su anatomía y su sentir en la percepción de su cuerpo como erróneo: “wrong body”<sup>45</sup>. Todos ellos ansían un cuerpo acorde a su sentir, capaz de reflejar su interior y, por ello, se rebelan contra la imposición dolorosa. “Be a woman, be a woman, FUCK YOU”<sup>46</sup>.

La medicina parece incapaz de dar respuesta a ese desajuste del ser. En 4.48 *Psychosis*, la medicación y la terapia ponen en entredicho ese sistema médico-científico que busca fijar criterios irrefutables que establezcan el sexo anatómico y el género psicológico (Fausto-Sterling, 2000). Ante el encorsetamiento de la norma, la obra de Sarah Kane busca, en cambio, dar respuesta al ser y aboga por un continuum sexual en el que todos los “cuerpos ocupen un lugar legítimo” (Fausto-Sterling, 2000). Para ello, se precisa romper con los binarios y explorar los lugares intermedios.

En su último teatro, Sarah Kane diluye las barreras sexuales, como hizo con otros de los límites del texto, para dar paso a los seres ambivalentes, al ser hermafrodita<sup>47</sup> de su última pieza. En la propuesta de la dramaturga, la propia mezcla y disolución de las formas que convierten al cuerpo en espacio de subversión es, al mismo tiempo, su fuente de esperanza. Como A. Ferrone señala, la autora parece confiar en la plasticidad del cuerpo humano para dar respuesta a la variedad de posibilidades de la identidad (Ferrone, 2012).

---

*La identidad coherente: become who I already am*<sup>48</sup>

Como en el trabajo de muchos de sus contemporáneos, el proceso de creación de la identidad se encuentra en el centro de todas las piezas de Sarah Kane, incluyendo su guión de cine. La búsqueda de la identidad en la obra de la dramaturga es, en realidad, la búsqueda de la coherencia vital. Los personajes, que anhelan la correspondencia entre su sentir y su corporalidad, buscan, igualmente, la congruencia con sus valores, vivir con integridad. Algo que, si bien suele llevar aparejada la muerte, es lo único que parece dar sentido a sus vidas al final.

Como se ha ido demostrando a lo largo de este trabajo de investigación, lejos de ser estable, la identidad, en la obra de la autora, se encuentra en proceso y fluye en busca de la verdadera forma, el verdadero sentido. La obra de Sarah Kane propone una identidad flexible y multiforme, coherente con el propio ser y no reglada por condicionamientos externos. Mediante la destrucción y la reversión de las categorías tradicionales, sus trabajos dibujan un horizonte en el que parece posible alcanzar la



coherencia con el sentir, la cohesión. Con frecuencia, la metamorfosis final se consigue a través de sucesos traumáticos y es ante la muerte cuando adquieren coherencia y revelan su verdadero yo muchos de sus seres. En las últimas obras de Sarah Kane la armonía resulta, finalmente, incompatible con la existencia pues, solo en la muerte, cuerpo y mente parecen confluir y unirse los pensamientos, por fin, acordes.

---

*El yo en relación: My life in your hands*<sup>49</sup>

La mente de *4.48 Psychosis*, asolada por la culpa y el desánimo vuelve sus ojos al *otro* en busca de su ansiada unidad. Trabajos anteriores como *Cleansed* o *Crave* ya habían demostrado que el *otro* no solo da sentido a la existencia del ser, sino que contribuye, también, a su construcción, ya sea corporalmente o al completar y dar sentido al discurso de los demás. *4.48 Psychosis* parece demostrar, en cambio, que solo se puede ser en el *otro*.

La presencia de un sujeto coherente en *4.48 Psychosis* se apoya en la existencia de un oyente que asume el papel de *tú*. Esta relación recíproca codificada por el lenguaje permite al individuo establecerse no solo como sujeto del discurso, sino como sujeto de su propia realidad (Ferrone, 2012). *Uno* es en relación con un *otro* del que depende y le hace ser quien es, “I am already bound to you, and this is what it means to be the self I am” (Butler, 2012) y es, justamente, el reconocimiento del *otro* lo que le otorga legibilidad.

*To be a subject at all requires first complying with certain norms that govern recognition – that make a person recognizable. And so, non-compliance calls into question the viability of one’s life, the ontological conditions of one’s persistence.*

*(Butler, 2009).*

Cada soliloquio del texto supone un estallido emocional provocado por la necesidad no satisfecha de ser reconocida o entendida por el *otro*: “witness me/ see

me”<sup>50</sup>. Ese *tú* ambivalente que en el texto a veces se identifica con su médico, a veces con el ser amado, el propio ser o, incluso, Dios. Las últimas palabras de la obra parecen estar, sin embargo, dirigidas al *tú* del espectador.

El ser por sí solo no se basta, “está vuelto hacia el exterior, está dialogizado” (Bakhtin, 1982). Precisamente porque uno no se basta, el ser de *4.48 Psychosis* se proyecta a sí mismo intentando buscar el diálogo. La mayoría de las preguntas que se lanzan en el texto quedan, no obstante, sin contestación. Cuarenta y siete indicaciones de silencio, un silencio largo o un silencio muy largo aparecen, significativamente, en la obra. Incluso una de las secciones de texto consiste exclusivamente en las siglas “RSVP ASAP”<sup>51</sup> (répondez, s’il vous plaît, as soon as possible).

La ausencia de respuesta pone al *yo* de *4.48 Psychosis* en entredicho. Sin el *otro*, el ser de la obra se desconoce, “Me vuelvo inextricable para mí. ¿Qué soy sin ti?” (Butler, 2006). Ni siquiera, como las últimas palabras de la obra reconocen, llega a alcanzarse. “It’s myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind”<sup>52</sup>. Al perder el contacto del *otro*, se ha perdido a sí mismo también.

*I think I have lost “you” only to discover that “I” have gone missing as well.*

*(Butler, 2006).*

La ausencia del *tú* cuestiona en la obra la pervivencia del ser que se desintegra por la falta de lo que le sustenta: el *otro*. Ser, según Bakhtin, significa comunicarse. “La muerte absoluta (el no ser) es no ser oído, no ser reconocido, no ser recordado” (Bakhtin 1982). Ante el silencio del *otro*, el *yo* que busca proyectarse queda también silenciado. Cuando la voz del *otro* se va, en la obra de Sarah Kane la vida se para: “As still as my heart when your voice is gone”<sup>53</sup>.

Si hay un tema que aglutine el cuerpo dramático de Sarah Kane, este es, sin duda, el tema del amor.

*I write about love almost all the time.*

*(Rebellato, 1999).*

El amor es la fuerza que mueve a sus seres, el motor que hace girar su mundo al tiempo que los mantiene anclados. La existencia del *otro* es, por tanto, condición vital de los personajes y la propia obra de la autora. Como se verá a continuación, la respuesta del *otro* motiva la acción escénica, la acción lingüística y su misma existencia. Sin esta pulsión, el personaje no puede avanzar, ni puede hablar más. La acción, la palabra y, con ellas, la obra se desvanecen acompañando la extinción del ser carente de objeto.

Las primeras piezas de la autora eran un canto a la supervivencia del amor incluso bajo la catástrofe. Los gestos de humanidad entre sus seres hacían que, en todas ellas, la vida se abriera paso. Sin embargo, tras la escritura de *Cleansed*, la figura del *otro* fue, paulatinamente, desapareciendo del marco y la obra de la autora empezó a dibujar un paisaje cada vez más desprovisto de contacto humano en el que la vida parecía no poder prosperar. La presencia del amor, que en las primeras obras se perfilaba como salida a un mundo generalmente cruel y deshumanizado, fue cediendo su lugar a la experiencia dolorosa de la falta.

*This vital need for which I would die*

*to be loved*<sup>55</sup>

El peso de la falta nunca se había revelado tan intolerable como en la última etapa de la autora y, especialmente en *4.48 Psychosis*, su pieza final. En este último

trabajo de la autora, el ausente se convierte en la presencia más constante de la obra convirtiéndose en un recordatorio doloroso que no le permite avanzar cuando advierte su olor, que calla su corazón cuando le falta su voz. La pasión extrema que experimentaban los personajes de trabajos anteriores cede paso al desengaño y la resignación en el último tramo de la obra de la autora que parece negarle a sus seres la realización del amor. A diferencia de los trabajos anteriores en los que el amor no llegaba a satisfacerse por no ser correspondido o ser cercenado por la norma, 4.48 *Psychosis* cierra definitivamente el acceso de la protagonista al amor al postular a su amado como inexistente.

*She'll still be dead, it's just*

*fucking*

*over*

*and I must stand alone*<sup>56</sup>

La inviabilidad de la reunión con el deseado *otro* destruye en la obra toda opción de cohesión y de esperanza. 4.48 *Psychosis* es el retrato del paisaje desolado tras la imposibilidad del *otro* en el que todo resulta inútil pues nada puede llenarla:

*I can fill my space*

*Fill my time*

*But nothing can fill this void in my heart*<sup>57</sup>

Tras la certeza de la imposibilidad de su amor, el mundo es una decepción constante. “There’s no meaning to life in the light of my loss”<sup>58</sup>. No encuentra reflejo de sus sentimientos en el *otro* e, incluso aquel que sostuvo su vida en sus manos le dejó caer. Ya nada puede devolverle la fe: “Nothing can restore my faith”<sup>59</sup>.

La protagonista de la obra manifiesta la rabia por una existencia malgastada, sus sentimientos perdidos sin posibilidad de satisfacción. Eleva su queja por la

inevitabilidad de esas fuerzas ajenas que la hacen amar al que falta “fuck you God for making me love a person who does not exist”<sup>60</sup> y la condenan a no poder colmar su amor: “Built to be lonely, to love the absent”<sup>61</sup>. Cansada de buscar entre la multitud e intentar conectar con el *otro*, aun así no deja de implorar su mirada hasta la última página. *4.48 Psychosis*, es su canto del cisne, su lamento de amor irrealizable. “A song for my loved one, touching her absence”<sup>62</sup>.

---

*The simple fact of pain*<sup>63</sup>

Recurrente en las primeras obras de la autora; asociado a la degradación personal y la corrupción del sistema, en sus últimas piezas, el tema de la enfermedad adquiere, sin embargo, un carácter interior. A medida que la obra de Sarah Kane va estrechando su foco, la atención se traslada de los males que aquejan a la sociedad contemporánea y las relaciones humanas a la problemática intestinal del ser que la puebla.

La experiencia de la enfermedad no era ajena a los principales personajes de Sarah Kane. En las primeras obras de la dramaturga, *Ian* sufría una enfermedad terminal que pudría sus órganos e *Hipólito*, además de estar deprimido, padecía infecciones venéreas varias. Los personajes de *Cleansed* experimentaban, asimismo, la reclusión en un híbrido entre hospital y campo de concentración. La enfermedad psicológica aparecía, también, recogida en las obras de la autora en forma de depresión, trauma y obsesión. Incluso uno de sus personajes, *C*, alude al ala psiquiátrica de un hospital, “ES3”. No obstante, aunque todas las obras de Sarah Kane giran en torno a la enfermedad, en *4.48 Psychosis*, esta constituye el centro del drama.

En su último trabajo, la autora utiliza el paradigma de la psicosis para reflejar la fragmentación del ser, lo que le ocurre a la mente cuando las barreras entre la realidad y la imaginación desaparecen. Cuando uno no distingue el sueño de la realidad, ni dónde acaba uno y dónde empieza el mundo” (Saunders, 2002). La última obra de Sarah Kane es, por tanto, reflejo de otro drama, aquel que tiene lugar dentro de la mente devastada por la enfermedad. La psicosis, que supone el trastorno del juicio de la realidad y la

alteración de los procesos cognitivos y afectivos considerados normales, se manifiesta en 4.48 *Psychosis* en crisis del razonamiento y del comportamiento:

*I can't make decisions.*

*I can't think*<sup>64</sup>

*I don't imagine (clearly)*

*I don't think (clearly)*<sup>65</sup>

En trastornos de la facultad para reconocer la realidad y adaptarse a las condiciones normales de la vida.

*Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy, let's shut down the higher functions of my brain and perhaps I'll be a bit more fucking capable of living*<sup>66</sup>.

En este proceso psicológico en el que el razonamiento y las emociones se ven tan seriamente afectadas, el enfermo acaba por perder el contacto con la realidad. 4.48 *Psychosis* refleja dicho proceso de alienación en la voz principal del texto que siente una distancia tan insalvable con el mundo y con su propio cuerpo que llega a recurrir a la auto-mutilación en un intento de que el dolor conecte su cuerpo con su mente y acabar momentáneamente con la sensación de irrealidad.

*Beautiful pain that says I exist*<sup>67</sup>

4.48 *Psychosis* es la teatralización del desapego físico y emocional. Un sentimiento de desarraigo provocado por la enfermedad y reforzado por la conciencia de ser marginal asociado a esta. Con frecuencia, el enfermo se percibe a sí mismo como defectuoso, tóxico, incluso pecaminoso. Casi como si se avergonzara por no poder ceñirse a los parámetros de la normalidad. En esta obra de Sarah Kane en la que la

enfermedad es metáfora de la exclusión, su ser protagonista, señalado por la mayoría, se siente una paria de la razón<sup>68</sup>.

Ante todos esos ojos que le observan, doctores que le juzgan la protagonista de *4.48 Psychosis* se siente castigada: “I’m being punished”<sup>69</sup>. Esta asociación de tratamiento y castigo no era nuevo en la obra de Sarah Kane. Ya los personajes de *Cleansed* permanecían recluidos en una institución que buscaba, por un lado, aislarlos como seres disfuncionales y, por otro, proceder a la extirpación de su mal. No obstante, es en *4.48 Psychosis* donde la idea del castigo adquiere también una carga religiosa, un carácter de condena divina que aparece reforzado en la obra por numerosas alusiones bíblicas:

*Behold the light of despair*  
*the glare of anguish*  
*and ye shall be driven to darkness*<sup>70</sup>

Ciertamente, a lo largo de la historia, la reclusión del enfermo en asilos e instituciones ha tenido un carácter segregativo y coercitivo obedeciendo a las leyes de las ciencias de la normativización social que, como la medicina o la religión, establecen qué es sano, qué es normal. En momentos concretos de la historia, el leproso, el apestado, el sifilítico pero también el loco o el enfermo de sida han sido objeto de esos mecanismos de control que buscan defenderse y separar de sí aquello que escapa al orden y evidencia las contradicciones del sistema (Huertas, 2008). En un intento de simular orden en un mundo caótico, se tiende a invisibilizar y separar todo aquello que por desordenado o distinto de lo establecido resulta amenazante. La medicina busca enderezar, solventar la amenaza y volver al elemento defectuoso su funcionalidad. El precio, como la protagonista de la obra relata, es la pérdida de sensaciones, la capacidad de razonamiento o la castración mental.

*I’m seeing things*  
*I’m hearing things*  
*I don’t know who I am*

*Tongue out*  
*Thought stalled*<sup>71</sup>

4.48 *Psychosis* se hace eco de los tratamientos de interminables efectos secundarios, los ejercicios que no calman, los listados de metas y objetivos. El peregrinar de la dolorida alma de la obra de una cámara de tortura a otra<sup>72</sup>.

*For the most part it (4.48) is an impassioned critique of the hospitalization and treatment of those with mental illness, in which the individual is questioned, diagnosed and treated with powerful combinations of antidepressants and anxiolytics as part of a process likened to being 'fattened up, shored up, shoved out'.*

*(Saunders, 2003).*

Y aun así, *todavía enferma*<sup>73</sup>, porque no hay en el mundo fármaco capaz de hacer que la vida tenga sentido:

*There's not a drug on earth can make life meaningful*<sup>74</sup>.

En 4.48 *Psychosis* Sarah Kane denuncia cómo la medicina falla al empeñarse en diseccionar y catalogar olvidándose de entender las emociones humanas, el drama psicológico que tiene lugar en la mente del enfermo y que el Dr. Edwin Schneidm denomina *psychache* (Schneidm,1993). Una vez más, los personajes de Sarah Kane claman ser entendidos.

*ASK.*  
*ME.*  
*WHY*<sup>75</sup>.



La protagonista de *4.48 Psychosis* asegura que no son fármacos lo que necesita, sino comprensión: un amigo.

– *You don't need a friend you need a doctor.*

*(A long silence)*

–*You are so wrong*<sup>76</sup>

En nuestra búsqueda del bienestar individual tendemos a cerrar los ojos a aquello que lo amenaza con el dolor. Desarrollamos mecanismos de defensa que tienden a velar nuestra percepción del sufrimiento a nuestro alrededor. Buscamos el bien individual y “este impulso nos hace ignorar el hecho de que gran parte de la humanidad sufre e incluso que personas cercanas a nosotros lo hacen. Tendemos incluso a ignorar que nuestra misma vida está inevitablemente abocada al sufrimiento, de una forma u otra, en uno u otro momento de nuestra existencia” (Montserrat, 2011). Ante el impulso defensivo de obviar el dolor de los demás, la obra de Sarah Kane busca visibilizar y dar voz. *4.48 Psychosis* se atreve a elevar “esa verdad que nadie pronuncia”<sup>77</sup> y reclama la mirada del *otro*, la mirada necesaria.

---

CUT HERE

Como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, *4.48 Psychosis* es un compendio de los temas e imágenes de las obras anteriores de Sarah Kane, incluso el suicidio, tema central en la obra, ya estaba alarmantemente presente en todas sus producciones teatrales. Varios son los personajes de Sarah Kane que, acorralados por el dolor, la insatisfacción y el sinsentido de una vida sin respuesta del *otro* optan por poner fin a su existencia fútil.

En *Blasted*, un *Ian* enfermo, mutilado y denigrado trata de suicidarse sin lograrlo. Igualmente, *Fedra*, en *Phaedra's Love*, acaba con su vida, no por el horror moral ante sus actos, sino por la horrible perspectiva de vivir tras el rechazo. El protagonista del segundo trabajo de la autora, *Hipólito*, también se lanzaba a la muerte

segura al escoger no arrepentirse de sus actos. Ante la insatisfacción que la vida le produce, la perspectiva de ser sacrificado otorga a la vida del príncipe un nuevo significado.

En la siguiente obra de la autora, *Cleansed*, varios personajes acababan con su vida por sus propios medios o ayudados. En la primera escena de la obra, *Graham* es quien le pide a *Tinker* su sobredosis final. Asimismo, el personaje de *Robin*, se cuelga con las medias de *Grace*, tras aprender a contar y descubrir cuán largo será su internamiento en la institución.

La cuarta obra de Sarah Kane apunta hacia ese mismo fin. Sus cuatro voces piden reiteradamente terminar la tortura repetida que les supone vivir. La clausura de *Crave* parece colmar sus ansias, uniéndoles en su extinción.

La muerte, que parece cerrar y completar a los personajes de *Crave*, en *4.48 Psychosis* no permite, sin embargo, resolver la escisión del ser protagonista, ni darle satisfacción. El desgaste de la lucha, la resignación a la imposibilidad de vencer hace que el personaje se entregue a su final más bien como una rendición.

La muerte y su imaginario, que había sido una constante en la obra de Sarah Kane, es, en *4.48 Psychosis* casi una realidad. Tanto, que la obra está plagada de cadáveres e imágenes de putrefacción y hasta la voz principal del texto afirma haber estado muerta durante largo tiempo. En *4.48 Psychosis* la muerte ya no es una posibilidad, sino una certeza.

*I'll die  
not yet  
but it's there*<sup>78</sup>

La anticipación de la muerte pasa por sus líneas permeables cohesionando todos los textos. Se encuentra presente en los planes de suicidio anunciados al terapeuta “Take an overdose, slash my wrists then hang myself”<sup>79</sup>, en las premoniciones repetidas “it shall come to pass”<sup>80</sup>, incluso en las marcas del propio cuerpo que anticipa su próximo estado. La protagonista que asegura habitar un cadáver lleva la muerte escrita en ella.

*A dotted line on the throat*

*CUT HERE*<sup>81</sup>

*4.48 Psychosis*, es, en realidad, el registro de una resistencia, de la lucha contra los deseos del *yo* enfermo que busca ponerle fin a su insoportable estado: “I REFUSE, I REFUSE, I REFUSE”<sup>82</sup>. La insatisfacción vital presente en muchas de las criaturas de la autora finalmente se convierte en el ánimo dominante en *4.48 Psychosis*, en la normalidad<sup>83</sup>. El ser que se define triste, desengañado de todo y sin esperanza futura muestra su cansancio vital, el agotamiento de intentar vivir y adecuarse a una vida que le produce una decepción constante: “I’m tired of life and my mind wants to die”<sup>84</sup>. Tras la lucha, tras la tortura de la medicación para ser un poco más capaz de vivir, la evidencia de la muerte se prueba más fuerte que la voluntad. “My final defeat”<sup>85</sup>.

La muerte en *4.48 Psychosis* más que un cierre o una liberación deja un poso de impotencia y rendición. Es la reacción a un grito no respondido al mundo, a ese *otro* que no ha sabido dar contestación a su alma aislada e incompredida, condenada a no encajar, condenada a la destrucción que genera su propia enfermedad en los pliegues de su mente y que, ante el solitario paisaje, decide ponerle fin como última afirmación mientras suplica que alguien sea testigo de su final.

---

*A mark more permanent tan myself*<sup>86</sup>

En la última obra de Sarah Kane, la experimentación formal parece alcanzar su punto más álgido acompañando el sentido de una pieza que dibuja las contradicciones y la desintegración de la mente psicótica cuando las divisiones entre el mundo real y el propio se diluyen y la desesperación alcanza todos los rincones del ser. La progresiva reducción formal y supresión de elementos dramáticos en los textos de la autora culmina en *4.48 Psychosis* en una pieza carente de personajes al uso, reducida al lenguaje y compuesta por secciones de textos semi-independientes cohesionados por el universo temático que los atraviesa. La condensación del lenguaje, el ritmo y la imagen

poética del texto son el reflejo formal del mundo cada vez más íntimo y abstracto de su obra.

En este último trabajo de Sarah Kane la mente en proceso ocupa el escenario. Sus incongruencias, sus obsesiones y terrores recurrentes se manifiestan filtrados por la enfermedad en las varias voces o retazos de una misma voz que se entremezclan creando el efecto de una consciencia en el texto. *4.48 Psychosis* traslada al papel y al escenario la lucha intestina de la mente que busca dar sentido a sus pedazos, a la incongruencia que genera una enfermedad que provoca la escisión interna, el fin de la unidad. La disolución de las marcas contextuales y espacio-temporales de la obra refleja sobre el escenario el desarraigo de la realidad, el mundo único y aparte que crea la enfermedad. Diluidos los límites, el ser de la obra también pierde sus demarcaciones y con él, el lenguaje se va recortando hasta desaparecer.

Temática y formalmente, *4.48 Psychosis* parece cerrar un círculo con ella. Los paisajes del amor, la muerte o el abandono dibujados en otros textos de Sarah Kane recorren los pasajes de la obra dando cohesión no solo a *4.48 Psychosis* sino a todo el cuerpo dramático de la autora.

Consistente con toda su obra, el último trabajo Sarah Kane es, como decía E. Bond “una especie de tratado sobre cómo vivir conscientemente”<sup>3</sup>. *4.48 Psychosis* busca como muchos de sus trabajos anteriores de la autora visibilizar, dar voz a esa verdad que nadie se atreve a pronunciar.

La obra de Sarah Kane defiende que ser consciente del sufrimiento del *otro* es aceptar la existencia del dolor y su amenaza, pero solo desde esa consciencia cobra sentido vivir. Fiel a su ideal de que el teatro puede cambiar la realidad, en *4.48 Psychosis* Sarah Kane plantea una manera ética de estar en el mundo y nos demuestra que cualquier sentido que nuestra vida pueda tener, viene de ser dependiente de otros.

---

<sup>3</sup> Carta de Edward Bond a Graham Saunders el 9 de noviembre de 2000.

El yo de las obras de Sarah Kane es un yo en relación, un yo que solo puede ser en el *otro*. El compromiso de vivir con un cierto grado de vulnerabilidad a los otros y siendo susceptibles al daño es lo que realmente da a nuestras vidas individuales significado (Butler, 2003).

*We can be alive or dead to the sufferings of others...but only when we understand that what happens there also happens here, and that “here” is already an elsewhere, and necessarily so, that we stand a chance of grasping the difficult and shifting global connections in which we live, which make our lives possible –and sometimes, too often, impossible.*

*(Butler, 2012).*

Como se ha podido mostrar en este capítulo, *4.48 Psychosis* culmina el afán de experimentación de Sarah Kane con una obra que consigue llevar al límite la forma dramática y proponer una composición a base de fragmentos en verso libre carentes de elementos espacio-temporales, personajes y diálogo al uso o acción.

Formalmente, la última pieza de Sarah Kane es la materialización escénica de la mente bajo las presiones de la enfermedad. Perfecto reflejo del sentido, *4.48 Psychosis* refleja la fragmentación de un ser separado del *otro*, del mundo y de una parte de sí que arrastra, con la pérdida de sus demarcaciones, la propia estabilidad de la categoría de personaje que queda, en esta obra, reducida a una mera voz.

*4.48* es un viaje al centro del ser. La acción dramática de la obra es una acción lingüística y mental; el conflicto, la lucha interna del ser por reunir sus pedazos, por hallar la coherencia en sí, hallar la coherencia del mundo al que mira con horror y, por encima de todo, encontrarse con ese *otro* que posibilite todo lo anterior.

Sarah Kane nos lleva a sitios a los que preferiríamos no ir, saber que están. Al poner sobre las tablas la experiencia, muchas veces incommunicable, del dolor la dramaturga nos hace enfrentar esa vulnerabilidad en la base del ser humano que permite reconocerse en la experiencia del *otro* y conectar. Visibilizar el dolor, compartirlo, permite destruir las barreras entre los seres y entender al *otro* como una parte indistinguible de uno. Lo único capaz, según la autora, de dar sentido a lo inhóspito del mundo.

---

<sup>1</sup> (4.48 Psychosis: 210).

<sup>2</sup> (4.48 Psychosis: 224).

<sup>3</sup> (4.48 Psychosis: 227).

<sup>4</sup> (4.48 Psychosis: 228).

<sup>5</sup> (4.48 Psychosis: 227).

<sup>6</sup> (4.48 Psychosis: 218).

<sup>7</sup> (4.48 Psychosis: 242).

<sup>8</sup> (4.48 Psychosis: 215).

<sup>9</sup> (4.48 Psychosis: 218).

<sup>10</sup> (4.48 Psychosis: 208).

<sup>11</sup> (4.48 Psychosis: 223-225).

<sup>12</sup> (4.48 Psychosis: 233).

<sup>13</sup> (4.48 Psychosis: 206).

<sup>14</sup> (4.48 Psychosis: 206).

<sup>15</sup> (4.48 Psychosis: 244).

<sup>16</sup> (4.48 Psychosis: 207).

<sup>17</sup> (4.48 Psychosis: 221).

<sup>18</sup> (4.48 Psychosis: 231).

<sup>19</sup> (4.48 Psychosis: 244).

<sup>20</sup> (4.48 Psychosis: 218).

<sup>21</sup> (4.48 Psychosis: 241).

<sup>22</sup> (4.48 Psychosis: 241).

<sup>23</sup> (4.48 Psychosis: 207).

<sup>24</sup> (4.48 Psychosis: 213).

<sup>25</sup> (4.48 Psychosis: 229).

<sup>26</sup> (4.48 Psychosis: 233).

<sup>27</sup> (4.48 Psychosis: 242).

<sup>28</sup> (4.48 Psychosis: 213).

<sup>29</sup> (4.48 Psychosis: 238).

<sup>30</sup> (4.48 Psychosis: 226).

<sup>31</sup> (4.48 Psychosis: 225).

<sup>32</sup> (4.48 Psychosis: 212).

<sup>33</sup> (Crave: 173).

<sup>34</sup> (4.48 Psychosis: 206).

<sup>35</sup> (4.48 Psychosis: 229).

<sup>36</sup> (4.48 Psychosis: 209).

---

<sup>37</sup> (*Crave*: 184).  
<sup>38</sup> (*4.48 Psychosis*: 212).  
<sup>39</sup> (*Crave*: 173).  
<sup>40</sup> (*4.48 Psychosis*: 230).  
<sup>41</sup> (*4.48 Psychosis*: 207).  
<sup>42</sup> (*4.48 Psychosis*: 222).  
<sup>43</sup> (*4.48 Psychosis*: 229).  
<sup>44</sup> (*4.48 Psychosis*: 214).  
<sup>45</sup> (*4.48 Psychosis*: 215).  
<sup>46</sup> (*Crave*: 180).  
<sup>47</sup> (*4.48 Psychosis*: 205).  
<sup>48</sup> (*4.48 Psychosis*: 212).  
<sup>49</sup> (*4.48 Psychosis*: 238).  
<sup>50</sup> (*4.48 Psychosis*: 243).  
<sup>51</sup> (*4.48 Psychosis*: 214).  
<sup>52</sup> (*4.48 Psychosis*: 245).  
<sup>53</sup> (*4.48 Psychosis*: 239).  
<sup>54</sup> (*4.48 Psychosis*: 239).  
<sup>55</sup> (*4.48 Psychosis*: 243).  
<sup>56</sup> (*4.48 Psychosis*: 218).  
<sup>57</sup> (*4.48 Psychosis*: 219).  
<sup>58</sup> (*4.48 Psychosis*: 219).  
<sup>59</sup> (*4.48 Psychosis*: 210).  
<sup>60</sup> (*4.48 Psychosis*: 215).  
<sup>61</sup> (*4.48 Psychosis*: 219).  
<sup>62</sup> (*4.48 Psychosis*: 218).  
<sup>63</sup> (*4.48 Psychosis*: 208).  
<sup>64</sup> (*4.48 Psychosis*: 206-207).  
<sup>65</sup> (*4.48 Psychosis*: 222).  
<sup>66</sup> (*4.48 Psychosis*: 221).  
<sup>67</sup> (*4.48 Psychosis*: 232).  
<sup>68</sup> (*4.48 Psychosis*: 228).  
<sup>69</sup> (*4.48 Psychosis*: 206).  
<sup>70</sup> (*4.48 Psychosis*: 228).  
<sup>71</sup> (*4.48 Psychosis*: 225).  
<sup>72</sup> (*4.48 Psychosis*: 239).  
<sup>73</sup> (*4.48 Psychosis*: 223).  
<sup>74</sup> (*4.48 Psychosis*: 220).  
<sup>75</sup> (*4.48 Psychosis*: 217).  
<sup>76</sup> (*4.48 Psychosis*: 236).  
<sup>77</sup> (*4.48 Psychosis*: 205).  
<sup>78</sup> (*4.48 Psychosis*: 226).  
<sup>79</sup> (*4.48 Psychosis*: 210).  
<sup>80</sup> (*4.48 Psychosis*: 228).  
<sup>81</sup> (*4.48 Psychosis*: 226).  
<sup>82</sup> (*4.48 Psychosis*: 227).  
<sup>83</sup> (*4.48 Psychosis*: 208).  
<sup>84</sup> (*4.48 Psychosis*: 211).  
<sup>85</sup> (*4.48 Psychosis*: 243).  
<sup>86</sup> (*4.48 Psychosis*: 241).





# Conclusions



La primera parte de este trabajo de investigación se ha centrado en aportar el contexto necesario para una mejor comprensión de la figura de la autora y de su obra. Para ello, se ha buscado repasar la serie de condicionantes históricos y acontecimientos teatrales que contribuyeron a la identidad del teatro inglés y permitieron que un teatro como el de Sarah Kane pudiera tener lugar.

El repaso por la historia teatral inglesa pone de manifiesto que la voz de Sarah Kane es única y original pero no surge de la nada. El universo dramático de la autora es el resultado y la culminación de un proceso de renovación que tuvo lugar en la última mitad del siglo XX y que provocó en Inglaterra una explosión teatral solo comparable a la experimentada en época de Shakespeare. Esta revolución le debe mucho al contacto con una serie de influencias externas que, a partir de 1950, recalaron en el país y supusieron la revelación de que otras formas de hacer teatro eran posibles. Aires de cambio llegaron con las nuevas propuestas experimentales de compañías como *Berliner Ensemble* y la *Comédie Française* o de los integrantes del *Actors Studio* que visitaron los teatros londinenses.

Obras como *Waiting for Godot* o *La Leçon* supusieron un verdadero acicate para los escritores emergentes en los años 50 y, pronto, los teatros y compañías ingleses empezaron a interesarse por un nuevo drama. Al amparo del *Arts Council*, cuyo papel en el fomento y la subvención de las nuevas propuestas fue clave para el desarrollo del nuevo drama, compañías como la *Royal Shakespeare Company* o teatros como el *National Theatre* y el *Royal Court* abanderaron las nuevas propuestas. La labor de creadores como Peter Brook, que fue el responsable de introducir en Inglaterra el trabajo de J. Grotowsky y el *Living Theatre*, resultó fundamental en el despegue del drama.

La aparición de la obra *Look Back in Anger* suele considerarse el hito que marca el inicio de ese renacimiento del teatro inglés. J. Osborne y otros jóvenes dramaturgos a los que se dio en llamar airados surgieron con fuerza para denunciar el rígido sistema de clases inglés y rebelarse contra los valores de generaciones pasadas. De entre los autores que surgieron en esta década, Harold Pinter será la figura más relevante, aunque su obra más influyente tendrá lugar décadas después. Al grupo de dramaturgos airados de los 50 les sucedió un grupo de autores entre los que se encontraron A. Ayckbound, C. Churchill o J. Orton.

Algunas de las obras surgidas en este periodo empezaron a desafiar la figura del censor, en pie desde 1737. En concreto la revolucionaria pieza de E. Bond, *Saved*, uno de los grandes referentes de Sarah Kane, retó abiertamente la censura y abrió el camino a la desaparición del *Lord Chamberlain*. En estos años emerge, asimismo, el teatro minoritario y temas como el feminismo y la homosexualidad empiezan a ser más visibles sobre el escenario.

Algunos de los nombres más representativos del periodo como E. Bond, C. Churchill o H. Pinter ayudaron a dar forma e identidad al teatro inglés pero, de manera muy especial, al teatro de Sarah Kane.

En los años 70 la reflexión política invadió la escena con obras como *Lear* de E. Bond o *England's Ireland* de H. Brenton. Habría que esperar, sin embargo, a los 80 y los 90 para ver cómo la mujer por fin abandonaba el *fringe* y accedía a la corriente general. *Top Girls*, de Caryl Churchill triunfó en el *West End* y nombres como Deborah Warner y Sarah Daniels brillaron en estos años con fuerza.

El recorrido hasta llegar ahí no había sido sencillo. La mujer no siempre había encontrado el espacio para hacer escuchar su voz en el teatro inglés. De hecho, toda mujer que triunfara dentro de la masculina institución teatral antes de 1960 había sido considerada socialmente subversiva. Durante los años 50, el feminismo proporcionó un escenario para el teatro principalmente hecho por y para mujeres, preocupado por temas como la violencia de género y la igualdad laboral. No obstante, pronto las mujeres empezaron a explorar también en sus obras aspectos formales y a querer tener presencia dentro de la estructura teatral. La evolución del teatro feminista de representación callejera a producción teatral estuvo ligada al desarrollo del teatro denominado *fringe*.

Durante los años 50 y 60 empezaron a escribir autoras como Shelagh Delaney, Ann Jellicoe o Doris Lessing. Una generación a la que sucedió un nuevo grupo de dramaturgas feministas que incluía a Caryl Churchill, Pam Gems o Loius Page. Empezaron a surgir, también, algunos festivales como el *Women's Festival* en el que se realizaron encuentros, lecturas y representaciones todas ellas a cargo de mujeres. Entre las invitadas estaban nombres como Pam Gems y Michelene Wandor y del festival surgieron compañías teatrales femeninas que han sido fundamentales en este proceso de reposicionamiento del trabajo de la mujer, compañías como *The Women's Company* y *WTG*, *The Women's Theatre Group*, ahora *The Sphinx*. A la creación de estas compañías le siguieron muchas otras entre las que destaca *Monstruous Regiment* que trabajó con dramaturgas europeas y británicas.

Los años 80 y 90 vieron incrementarse el número de dramaturgas y directoras. El relevo en la escritura llegó con Sarah Daniels, Deborah Levy, Sharman Macdonald o Timberlake Wertenbaker que trataban temas como la violencia de género o la identidad sexual. En concreto, la trayectoria de Caryl Churchill y Pam Gems han sido fundamentales para allanar el camino para la aparición de Sarah Kane o Phyllis Nagy.

A finales de los 90, aunque las cuestiones sobre la identidad siguieron dominando la escritura femenina, la atención se desplazó en gran medida al proceso de creación y las variadas investigaciones con la forma teatral de sus trabajos incluyeron propuestas multigénero que hacían uso de los materiales visuales o la danza para expandir los límites de las formas de representación tradicionales.

Sarah Kane comenzó a escribir sus primeros trabajos en el contexto de estos años artísticamente palpitantes que serían testigo de una nueva revolución teatral que cerró el siglo con la aparición del grupo de autores denominados *in-yer-face* y un conjunto de obras ruidoso y original. Estos autores empleaban formas toscas y agresivas y escribían un drama de carácter provocador en el que abundaban las muestras de violencia y el sexo explícito. Este teatro con claros antecedentes en el teatro alternativo de los 60, en la *performance* y el teatro experimental de la segunda mitad del siglo XX, llegó de la mano de autores como Mark Ravenhill, Joe Penhall, Martin McDonagh, Rebecca Prichard, Patrick Marber, Jez Butterworth, Anthony Neilson o Phyllis Nagy. Autores que compartieron algunas de las preocupaciones y estética de la autora que nos ocupa.

Esta estridente generación de autores encapsulaba para muchos el estallido cultural que tuvo lugar tras la elección de Tony Blair y que se bautizó como *Cool Britannia*. Hijos de la época *Thatcher*, estos autores habían heredado la percepción de la pérdida del espíritu de comunidad y arrastraban por ello cierto sentimiento de desesperanza y cinismo. En sus obras, abandonaban el *naturalismo* y exploraban formas utópicas que buscaban desafiar mediante la presentación de la otredad, de otros mundos posibles. Sus experimentos formales constituían el *locus* de una nueva política utópica.

Las obras de la generación *in-yer-face* exhibían sentimientos extremos e imágenes sangrientas de gusto similar al de los dramaturgos *jacobinos*. Aunque evitaban el comentario político y social explícito y no existía marco moral en sus obras, estos autores no estaban en absoluto alienados de la política ni de su tiempo. Sus trabajos eran, más bien, registro de las enfermedades de la civilización moderna.

A diferencia de la obra dramática de Sarah Kane que sigue atrayendo a actores, directores, críticos y público del mundo entero, muchos de los trabajos que surgieron de aquella generación se encuentran a día de hoy devaluados. Las causas habría que buscarlas en el hecho de que la autora siempre se distinguió del trabajo de sus coetáneos por el deseo de explorar los límites de lo posible en el teatro. Su obra se distingue de la de sus contemporáneos ingleses por la atmósfera *beckettiana* no realista y su predilección por lo metafísico sobre lo material.

El teatro de Sarah Kane es, además, un teatro comprometido con la verdad y con potencial para transformar a los que a él se exponen. El máximo objeto de su trabajo es incitar de manera violenta al público a sentir y experimentar en vez de únicamente pensar. Poner al público en contacto con el pensamiento y con la emoción a través del impacto visceral.

Sarah Kane se encuentra más cercana que sus compañeros de generación a la tradición internacional y, en particular, a las vanguardias con las que comparte el rechazo de los valores del *realismo*, la ruptura de las formas y sus provocadoras tácticas de conmoción. En concreto, al *expresionismo* le une la utilización de la fragmentación y la lógica episódica en su obra.

La meta experiencial del trabajo de Sarah Kane se acerca también al ideario del *teatro de la crueldad* de A. Artaud y del *teatro de la catástrofe* de H. Barker en su objetivo de impactar al espectador para dejar huella en él.

El trabajo de Sarah Kane se separa de muchas de las obras de su tiempo en un deseo de no aferrarse a lo concreto que confiere a su obra universalidad. La obra de Sarah Kane apela a la totalidad del ser humano al reflejar en sus textos los lugares comunes, los infiernos comunes, y es, en la voluntad de representar la fragilidad humana y darle visibilidad al dolor, donde su obra adquiere alcance universal.

Tanto Sarah Kane como algunos de los autores de esta generación *in-ye-face* emerge de una de las instituciones teatrales que mayor influencia ha tenido en el desarrollo del drama inglés: el *Royal Court*. Este teatro nacido con voluntad de ser un teatro de dramaturgos y potenciar la nueva escritura, desde sus inicios, supo ser consciente de su tiempo y apostar por propuestas arriesgadas que resultaron ser, después, algunas de las mejores obras de su época.

El *Royal Court* no solo empujó la nueva dramaturgia inglesa, también se encargó de nutrir la con nuevos estímulos traídos de fuera de sus fronteras. La institución ha sido el vehículo de entrada de renovadores de la escena que tuvieron un

gran peso en el desarrollo del drama posterior y, particularmente, en el trabajo de Sarah Kane. Nombres como S. Beckett, J. Genet o E. Ionesco por citar algunos ejemplos. La labor de difusión del teatro contemporáneo ejercida por el *Royal Court* ha hecho posible el avance del drama en muchos momentos de su historia.

Desde su creación, el *Royal Court* se mantuvo fiel a su intención de ser un teatro de autores y a su misión de descubrimiento de la nueva escritura. Las obras en él representadas desafiaron las convenciones artísticas, sociales y políticas vadeando, muchas veces, los límites de lo posible. El énfasis se puso siempre en que, tanto escritores, como directores, encontraran en su teatro un espacio para experimentar. En esta línea surgió en 1958 un primer *Writers Group* en el que los dramaturgos investigaban nuevos procesos creativos. La realización de sus *Productions without décor* permitió, además, a los creadores experimentar sin temor al censor. Fue en esos primeros años cuando se fraguó, también, de manos de Jocelyn Herbert un estilo escénico que liberaba la escena de la escenografía naturalista decorativa y que ha sido el sello de muchas de sus producciones. Una estética todavía identificable a día de hoy.

En sus primeros años, bajo la dirección de G. Devine, autores como J. Arden, S. Beckett, S. Delaney, E. Ionesco, H. Pinter, A. Miller o A. Wesker poblaron los escenarios ayudando a renovar la escena teatral. Muchas obras de las presentadas en el teatro en aquella época arrastraron problemas con la censura y, de hecho, tres de ellas no lograron su aprobación. Estas obras fueron *A Patriot for Me*, de J. Osborne, *Early Morning* y *Saved* de E. Bond. El *Royal Court* nuevamente decidió apoyar a sus autores y, con *Saved*, consiguió volver a hacer historia. Aunque les costó ser encausados, su valor al presentar el que hoy es todo un clásico detonó el proceso que haría desaparecer la figura del censor y abrió, con ello, una nueva etapa para el teatro británico.

Un incendio acontecido en el edificio en 1967 hizo cambiar el curso del teatro. Su director, W. Gaskill, aprovechó este infortunio para levantar un espacio en la parte superior del edificio dedicado exclusivamente a la investigación teatral. Una sala sin arco de proscenio que acogería las nuevas formas teatrales que estaban surgiendo y permitiría evadir la censura: el *Theatre Upstairs*.

El espíritu de creación y experimentación del *Theatre Upstairs* ha dado al *Royal Court* algunas de sus mejores producciones y ha sido espacio de referencia para la experimentación. Entre algunos de sus éxitos se cuenta la presentación de *Blasted*.

El *Theatre Upstairs* pronto se convirtió en escaparate de nuevos talentos como J. Arden o S. Shepard e, inclusive, autores que no encajaban del todo en el *Royal Court*,

como H. Barker, D. Hare o E. Ionesco, encajaron en este nuevo espacio a la perfección. En años posteriores, la sala sirvió también de plataforma a compañías alternativas o colectivas como el *Portable Theatre* o el *Traverse Theatre Workshop* e, incluso, creó su propio festival alternativo, el *Come Together Festival*, en el que se presentaron obras colectivas. La dramaturgia joven se vio impulsada, igualmente, con un programa para jóvenes dramaturgos, un concurso para menores de edad y un festival bianual.

En años en los que el papel de la mujer empezaba a afianzarse en la esfera teatral, una mujer alcanzó su beca de la dramaturgia en residencia, Caryl Churchill. En esa misma época, la dirección literaria del teatro recayó, asimismo, en manos de A. Jellicoe.

El *Royal Court* siguió siendo líder de la nueva escritura y, en los años 70, acogió obras de H. Barker, S. Beckett, D. Hare o de la compañía *Joint Stock*. Durante el periodo de dirección de Max Stafford-Clark se sintieron, no obstante, los recortes de la era *Thatcher* y, ante la presión del *Arts Council*, el teatro tuvo que enfrentarse al cierre. Ante la desesperada situación, el teatro solicitó el apoyo de L. Olivier, J. Guielgud, el *National Theatre* y la *RSC* que lograron detener las acciones del *Arts Council* y conseguir que se le otorgara estatus de nacional. Pese a la crisis y los desencuentros con el *Arts Council*, el teatro consiguió salir adelante y volver a bullir de actividad. De hecho, en los 80, el *Royal Court* estaba en el núcleo del universo teatral.

En estos años, el teatro apostó por obras comprometidas con el mundo contemporáneo y fomentó el trabajo de autores emergentes como J. Cartwright, S. Daniels o H. Kureishi. Obras clave como *Victory* de H. Barker o *Top Girls* de C. Churchill supusieron el primer movimiento evidente del *Royal Court* en la dirección del *Feminismo* al que siguió la presentación de la polémica *Masterpieces* de Sarah Daniels, que provocó una gran reacción.

En este periodo surgió, asimismo, una de las propuestas más exitosas del *Royal Court*, su programa internacional de intercambio. Un programa responsable de la colaboración artística con numerosos países y de la introducción de nuevas voces en el *Royal Court*.

En la época en que S. Daldry asumió las riendas del teatro, el *Royal Court* recuperó toda la furia de los años 50 con la nueva generación de autores bautizada como *in-yer-face*. El papel del *Royal Court* al apoyar el trabajo de estos dramaturgos fue primordial en su desarrollo.



En este espacio enfocado en la nueva escritura fue donde la voz de Sarah Kane encontró su proyección. El director James Macdonald apostó por el boceto de *Blasted* y, en 1995, el teatro volvió a hacer historia al presentar una pieza que, si bien generó una enorme polémica, con el tiempo se ha establecido como una de las obras fundamentales del siglo. *Blasted* supuso el pistoletazo de salida de toda una generación de autores que encontraron en el *Royal Court* el foro para un teatro provocador que incomodaba con unas imágenes que reflejaban la violencia de la sociedad.

La labor del teatro al apoyar la aparición de obras como *Attempts on Her Life* de Martin Crimp, *Shopping and F\*\*\*ing* de Mark Ravenhill o *Penetrator* de A. Neilson influyó la escritura de Sarah Kane que se inspiraba especialmente en propuestas creativas que indagaran en los límites formales y presentaran una nueva sensibilidad. El *Royal Court* es quizás uno de los principales nexos de unión entre esta figura extraordinaria y el resto su generación.

El teatro demostró su apoyo incondicional al trabajo de la autora en numerosas ocasiones, primero, con la presentación y defensa de *Blasted* y, después, con el estreno de *Cleansed* en su espacio mayor. En el teatro tuvo lugar, finalmente, el estreno póstumo de *4.48 Psychosis* y un ciclo sobre la autora que buscaba dar el merecido reconocimiento a una de las voces más poderosas de la casa.

La relación de la autora con el *Royal Court* no se limitó a sus estrenos. Sarah Kane tuvo una presencia importante en la institución a través de sus talleres de escritores y programas de intercambio internacional. Aunque la dramaturga presentó también sus trabajos en el *Gate Theatre* y realizó talleres y presentó *Crave* con Vicky Featherstone en *Paines Plough*, parece que en este teatro Sarah Kane encontró su lugar. A la autora siempre se le consideró un buque insignia de esta institución con la que compartía su deseo de experimentación, su actitud comprometida y un enorme entusiasmo por el teatro.

Que Sarah Kane surgiera en el seno del *Royal Court* no es, por tanto, casual. Como se ha podido comprobar a lo largo de este capítulo, el *Royal Court* es una plataforma de nuevas voces cuya historia al lado de los autores más comprometidos ha demostrado su carácter arriesgado y la voluntad de fomentar la nueva creación dramática.

El *Royal Court* es uno de los máximos referentes dramatúrgicos del mundo que, no solo presenta con éxito sus propias producciones, sino que también se alimenta del intercambio de ideas a través de su programa internacional. La institución mantiene un

estrecho diálogo con el teatro que surge fuera de sus fronteras y, especialmente, con la dramaturgia española. Hasta el día de hoy varios intercambios han tenido lugar entre grupos de dramaturgos españoles y autores y directores del *Royal Court*. De estos encuentros han surgido ciclos de representaciones como *Voices from Spain* en 1997 o *Spanish Voices* en 2008. Autores como S. Belbel, P. Pedrero, L. Cunillé, D. Planell, A. Onetti o J. Mayorga han visto sus piezas representadas en el *Royal Court*. A su vez R. Williams, R. Prichard o la propia Sarah Kane han visitado nuestro país y realizado talleres con los escritores. El *Centro Andaluz de Teatro*, la *Sala Beckett* o la *Cuarta Pared* han participado igualmente de estos encuentros representando la obra de J. Butterworth, J. Cartwright, K. Elyot, D. Greig, S. Jeffreys o M. Oakes.

Juan Mayorga es uno de los autores españoles que mayor contacto ha mantenido con el *Royal Court*. Participó junto a otros dramaturgos internacionales como Marius Von Mayenburg y Rafael Spregelburd en un taller propuesto para el programa internacional por Sarah Kane y, más tarde, presentó dos de sus obras en el *Royal Court*: su obra corta *El buen vecino* y *Camino del cielo*.

Es importante señalar que más autores españoles que de ninguna nacionalidad han participado en su residencia internacional. El intercambio creativo entre el *Royal Court* y la dramaturgia española ha sido, y sigue siendo, fructífero y sostenido.

La segunda parte de este trabajo, que incluye el análisis y traducción de la obra de la autora, se inicia con el repaso de sus rasgos estilísticos y principales paisajes temáticos de su obra. En esta sección, se puede comprobar que, pese a lo variado de cada una de sus piezas, el trabajo de Sarah Kane aparece unificado por el deseo de innovación formal y de lograr una expresividad identificada con el significado. Desde una primera ruptura de la forma y del *realismo*, la obra de la autora va despojándose de elementos superfluos y prescindiendo en sus últimos trabajos de referencias espacio-temporales, incluso situacionales, que, en ausencia de demarcaciones, provoca la disolución de la forma dramática y la caracterización hasta llevar al personaje y la propia obra al borde de la extinción.

La investigación formal que llevó a Sarah Kane a omitir cada vez más elementos tradicionales del drama y derribar muchas de sus fronteras, hizo que, acompañando al sentido de la obra, la caracterización de sus obras experimentara esa misma disolución. Cuando en su obra todas las barreras se disuelven, el sujeto como entidad reconocible se evapora.

Los personajes de las primeras obras de la dramaturga, más definidos y próximos a la concepción tradicional, van, con el tiempo, experimentando un proceso de degradación, fragmentación e hibridación corporal que culmina en las últimas piezas de la dramaturga en la reducción del personaje a una mera voz; a lenguaje que se adelgaza y termina por desaparecer.

En este proceso, las estructuras tradicionales resultan insuficientes y la línea narrativa se va distorsionando hasta desaparecer. La obra de Sarah Kane transita entonces por el *expresionismo* y el *surrealismo* mientras su lenguaje se vuelve más mínimo y rítmico a medida que la obra se vuelve más abstracta y poética.

También la dimensión espacial de la obra de Sarah Kane sufre en su recorrido una transformación. Los espacios reconocibles y seguros se convierten en lugares de extrañamiento y amenaza. En su primera obra, *aquí* se transforma sin aviso previo en *allí* alcanzando al espectador. La distinción entre lo público y lo privado se confunde, posteriormente, y el espacio se convierte en metáfora que refleja los mecanismos de los sistemas de poder pero también los efectos de las emociones. La indefinición en los últimos textos sitúa, sin embargo, las obras en el mundo del aislamiento, un limbo espacial y temporal en el que los recuerdos, los deseos o las culpas atacan reiteradamente a los personajes sin dejarles experimentar la verdadera vida o avanzar. Un espacio y tiempo mental.

4.48 *Psychosis* constituye la escenificación de la escisión del ser. En la última pieza de la autora el espacio del ser se divide de modo que su mente ocupa un espacio y su cuerpo otro separado de él. La abyección se refleja en la distancia.

Toda obra de Sarah Kane se caracteriza por el impacto visceral que provocan sus imágenes. Durante toda su trayectoria la autora puso el énfasis en ofrecer un teatro experiencial que pudiera ser asimilado desde la emoción y, sobre todo, capaz de provocar la experiencia transformadora en el espectador. La imagen es uno de los principales instrumentos de su teatro para generar en el espectador la experiencia a la que aspiraba e imprimir en él una marca capaz de trascender la representación.

La utilización de la imagen perturbadora en escena pone en relación el trabajo de Sarah Kane con toda una tradición teatral que va desde Séneca y el *teatro isabelino* hasta referentes más cercanos como Antonin Artaud, Howard Barker o Edward Bond.

Con frecuencia, las imágenes que Sarah Kane propone en sus obras son violentas y, comúnmente, relacionadas con la sexualidad. No obstante, sus textos están llenos también de bellas imágenes que destacan entre el horror contribuyendo al

carácter poético de todos sus textos. Aunque las primeras obras de la autora presentaban un carácter más visual, en la última fase de su teatro la imagen se transforma en una imagen mental. Una imagen capaz, sin embargo, de dibujar en la imaginación poderosos paisajes.

La obra de Sarah Kane aborda una amplia temática que abarca desde preocupaciones metafísicas o el tratamiento de los grandes universales hasta cuestiones relativas a la identidad o la propia creación artística. No obstante la amplitud temática, todos sus trabajos reiteran en una serie de preocupaciones constantes en el universo de la autora que dibujan los paisajes de la necesidad y el abandono, de la supervivencia, de la experiencia dolorosa, de la búsqueda de la identidad o del sentido vital; temas que, en la obra de Sarah Kane, entroncan todos ellos con la figura del otro.

El amor es una gran constante en el teatro de Sarah Kane. Sus obras exploran las distintas facetas del sentimiento a través de relaciones muchas veces antinaturales o subversivas que manifiestan el abuso, la dependencia y la desigualdad de poder. Relaciones que se tornan imposibles o inalcanzables a causa de fuerzas externas que se encargan de destruirlas, del rechazo del otro o de que este ni siquiera llegue a existir.

El amor en la obra de Sarah Kane es una fuerza contradictoria que ejerce efectos devastadores y redentores sobre el individuo provocando en este pérdida de identidad y destrucción de sí, al tiempo que resulta la única fuerza salvadora en un mundo cada vez más gris.

En los primeros textos de la autora, el amor es capaz de sobrevivir a las peores circunstancias y redime incluso a los seres que más atrocidades cometen. La necesidad de ser amados, la pérdida del ser querido parece hacer más justificables sus actos. A medida que avanza el trabajo de la autora, la necesidad del otro se torna desesperada rayando la adicción. Un deseo que los personajes se mueren por alcanzar y les resulta insoportable en los últimos textos.

Las obras de la autora suponen auténticos relatos de supervivencia. Los personajes enfrentan el hastío, la violencia, la enfermedad y finalmente, se enfrentan a sí mismos. Para muchos de ellos la vida supone una pesada prueba, un tiempo que es preciso llenar. Anhelan un sentimiento de totalidad que dé sentido a sus vidas y que, habitualmente, buscan fuera de sí.

Movidos por la necesidad y el ansia de unidad, los personajes buscan, como la obra de Sarah Kane, la forma que mejor refleje su sentido. Su búsqueda de la identidad es, en realidad, la búsqueda de la coherencia. Los personajes anhelan la correspondencia

entre su sentir y su corporalidad pero, también, la congruencia con sus valores, vivir con integridad. Algo que, si bien suele llevar aparejada la muerte en las obras de la autora, es lo único que parece darle sentido al final.

Como se ha ido demostrando a lo largo de este trabajo de investigación, en la obra de Sarah Kane, esa identidad se encuentra en proceso y fluye en busca de su verdadero sentido. La obra de la dramaturga propone una identidad flexible y multiforme, coherente con el propio ser y no establecida por condicionamientos externos. Mediante la destrucción y la reversión de las categorías tradicionales, sus trabajos dibujan un horizonte en el que parece posible alcanzar la coherencia con el sentir, la cohesión.

En sus obras, Sarah Kane diluye las barreras sexuales, como hace con otros de los límites del texto, para dar paso a los seres ambivalentes, al ser hermafrodita de su última pieza. En la propuesta de la dramaturga, la disolución de las formas que convierte el cuerpo en espacio de subversión es, al mismo tiempo, su fuente de esperanza.

Desde el principio de su trayectoria, Sarah Kane se manifestó en contra de toda clasificación que etiquetara al ser humano. Ya su primera obra, *Blasted*, proponía dinamitar esas limitaciones que generan violencia. En sus siguientes trabajos, las categorías de mujer y hombre fue gradualmente desapareciendo y dejando su lugar a seres ambivalentes. Con frecuencia, la metamorfosis final se consigue a través de sucesos traumáticos y es ante la muerte cuando revelan su verdadero yo y adquieren coherencia muchos de sus seres.

La obra de Sarah Kane se cierra, no obstante, con el deseo insatisfecho de la unión con el otro y con uno mismo. En sus últimas obras la armonía resulta, finalmente, incompatible con la existencia pues, solo en la muerte, cuerpo y mente parecen confluir.

Esta presencia de la muerte es cada vez más poderosa a medida que avanza la trayectoria de la autora. La muerte, que empieza ocupando el espacio físico de las obras se traslada al espacio de la mente hasta ocuparlo todo y no dejar en ella espacio para la vida.

Las primeras obras de la dramaturga progresan hasta convertir el escenario en campos de cadáveres y destrucción. *Crave* y *4.48 Psychosis* también están llenas de imágenes de la muerte y la putrefacción. La muerte se cierne desde sus primeras páginas y se encuentra cada vez más presente en la imagen, en la palabra, en el silencio, incluso en el espacio sobre el papel. Los personajes de los últimos textos se reconocen muertos

en vida, se sienten cadáveres ajenos. El espíritu de lucha y supervivencia de las primeras obras se va viendo minado por la soledad y la enfermedad.

Ante la imposibilidad del otro, ante la vida ausente de amor, los personajes escogen la muerte que deja de ser la liberación que fuera en los primeros textos y se convierte en resignación, primero, y, finalmente, en rendición.

En el último trabajo de Sarah Kane, la certeza de la imposibilidad de hallar la coherencia y la respuesta del otro se convierte en una certeza de muerte.

Todas las obras de Sarah Kane abordan la experiencia dolorosa. Para muchos de sus seres la vida supone una agresión continua: la lucha con la norma, con la guerra, con el otro. La batalla más dura, sin embargo, tendrá lugar en el interior.

Los personajes de Sarah Kane sufren experiencias extremas que evidencian en su comportamiento y en sus palabras, pero también en sus cuerpos. Ante el trauma los personajes manifiestan la dificultad de articular la angustia. Parece que el dolor en la obra de Sarah Kane destruye el lenguaje y supone la crisis de la narración coherente que se manifiesta en la repetición de los hechos, en los discursos rotos, en la composición de la obra y en la ausencia de voz.

Los personajes con frecuencia recurren al nihilismo o al distanciamiento como mecanismos para vencer este dolor. En otras ocasiones, el daño genera más daño y las víctimas se transforman en agresores, el amante en torturador.

La obra de Sarah Kane visibiliza el dolor psicológico convirtiéndolo en metáfora corporal. El dolor psicológico es incommunicable, una brecha que separa al que sufre del mundo y de los demás. Al convertirlo en su obra en dolor físico, Sarah Kane hace la herida visible y, por tanto, comprensible.

Cuando los personajes de Sarah Kane logran experimentar el dolor del otro, las barreras entre ambos se destruyen atenuando el daño. Con su obra, Sarah Kane demuestra que ser conscientes del dolor del otro es la respuesta ante un mundo deshumanizado e insensibilizado ante la violencia y el daño. Poner el dolor sobre el escenario, presenciarlo, es el prelude necesario para la comprensión y la tarea colectiva de mitigarlo.

Tras el estudio detallado de los ejes temáticos de las obras sorprende descubrir que, en la obra de la autora, todos esos temas pasan por la figura del otro.

El otro es el detonante de la acción, el deseo que motiva a todos los personajes. Ejerce, además, un papel protagonista en la construcción del ser pues es a través del otro que en la obra de Sarah Kane se construye la identidad. En la obra de la autora, los personajes se van construyendo a través de las ropas del otro, las palabras del otro, el nombre de otro.

El ser en estos textos parece que solo puede ser en relación, pues es el otro el que le valida, el que le da legibilidad. Sin el reconocimiento del otro, el ser no alcanza a ser. La falta de contacto, su no respuesta ni validación lleva al ser a la extinción.

El otro es el que confiere sentido a la existencia y, también el que la imposibilita si no está. Es la premisa de la vida y, ante su ausencia o su inexistencia, solo queda lugar para el final. Ante la falta de respuesta, ante la certeza de que ese otro ni siquiera existe, la voz protagonista de *4.48 Psychosis* deja de existir. El personaje y el texto desaparecen.

La obra de Sarah Kane indica que cualquier sentido que la vida pueda tener viene de ser dependiente de un otro que, si bien nos hace vulnerables, posibilita la vida y le da significado. La obra de la autora busca dar visibilidad al otro desde la asunción de que este no es más que parte de uno y llama a nuestra responsabilidad de lo que le acontezca. Para Sarah Kane, la respuesta ante la crueldad del mundo y la injusticia, la única posibilidad de supervivencia cuando la vida se vuelve impracticable pasa por la humanidad y la empatía. Su obra es un tratado sobre cómo vivir conscientemente, una manera ética de estar en el mundo.

La siguiente sección de este trabajo de investigación, consistente en el análisis y traducción de la obra de Sarah Kane permite recorrer y ser testigo de la génesis de sus obras así como del crecimiento artístico de la autora desde sus primeros pasos en la experimentación hasta sus creaciones más logradas.

La obra de Sarah Kane consta de tres monólogos agrupados bajo el título *Sick* (*Comic Monologue* (1991), *Starved* (1992) y *What She Said* (1992)), cinco piezas largas (*Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* y *4.48 Psychosis*) y el guión de un cortometraje (*Skin*) todos ellos realizados entre 1991 y 1999. Pese a no ser un corpus dramático extenso, la innovación y el salto que cada trabajo supuso respecto al anterior hace que, en un corto periodo de tiempo, la obra de Sarah Kane presente un recorrido

dramático equiparable al que muchos grandes lograron a lo largo de décadas de trayectoria.

Motivada por el deseo de innovar y experimentar hasta encontrar en sus obras la mejor forma para albergar el sentido, Sarah Kane quiso huir de la redundancia y en cada uno de sus trabajos propuso un tratamiento diferente del drama. La ruptura del *Realismo* y la forma tradicional de *Blasted* marcó el punto de partida hacia mundos más poéticos y sustanciales que buscaban ser reflejo de lo esencial del ser humano.

En ese progresivo acercamiento hacia el sentido, sus trabajos van, paulatinamente, despojándose de elementos espaciales y temporales. La línea narrativa de sus piezas queda distorsionada e incluso los personajes se fracturan, se disuelven y terminan por desaparecer.

Del mismo modo que los géneros dados y las categorías no pueden dar respuesta a las distintas posibilidades del ser, en la obra de Sarah Kane, la forma tradicional resulta insuficiente para acoger el sentido. Al final de su recorrido, acompañando al paisaje interno del ser, la forma dramática, los personajes y la propia obra de la autora quedan al borde de la extinción.

*Blasted* (1995) incluye los primeros pasos hacia la aproximación formal al sentido de la trayectoria de la autora. En su primera obra, Sarah Kane adopta deliberadamente una forma inusual y provocadora que supone la ruptura del *realismo* y el tránsito por el *surrealismo* y el *expresionismo*. La obra, que supuso un verdadero estruendo en su presentación, presenta su propio estruendo en el interior. La estructura de la que, en inicio, se presenta como una pieza tradicional sobre el encuentro en un hotel entre una pareja se hace añicos con el estallido de una explosión que transporta el caos al mundo de los personajes y permite que la estructura formal de la obra refleje la realidad de la guerra que se presenta.

Uno de los principales logros de la obra consiste, precisamente, en el pliegue de la dimensión espacial que permite a la habitación de hotel ser a la vez zona bélica, permite ser a la vez Leeds y otro sitio/un país en conflicto. Lo reconocible se puebla de lo extraño. Mediante la destrucción de los límites espaciales y estructurales, Sarah Kane logra romper la barrera de la geografía y la indiferencia.

El teatro de Sarah Kane, como el teatro de la última década del siglo XX es un teatro que invade el espacio físico y psicológico del espectador y le obliga a contemplar cuestiones que estallan ante sus ojos. La autora buscaba detonar la respuesta emocional,



que la violencia de la guerra obligara al público a experimentar el mal del que se piensa ajeno y a salvo. En la consecución de este objetivo juega un importante papel el uso de la imagen.

El tratamiento visual de *Blasted* pone en relación la figura de Sarah Kane con el teatro provocador del movimiento *in-yer face* que tenía claros antecedentes en el teatro de Antonin Artaud, la *performance* y el teatro experimental de la segunda mitad del siglo XX. Este teatro que dominó la esfera teatral inglesa en los años 90, se caracterizaba por sus formas descaradas y por el uso del sexo explícito y la violencia.

*Blasted* sorprende por su impactante catálogo visual. La creciente acumulación de imágenes desagradables y escenas de sexo asalta al espectador confrontándole con emociones que no puede evitar. Muchas de las imágenes presentes en la obra albergan, además, una carga simbólica o estructural.

El lenguaje agresivo y provocador de la obra conecta también a *Blasted* con las obras del mismo periodo, un lenguaje que contribuye a generar la atmósfera inquietante que anticipa la tragedia. La violencia psicológica entre los personajes se traduce en vejación y el poder se traduce en dominio de la palabra. Mientras, el sometido no consigue emitir sonido o no puede articularlo bien. La palabra, impotente ante la emoción extrema, abandona la escena en los momentos de mayor sufrimiento en los que el tiempo y la acción de *Blasted* se comprimen convirtiendo la obra en una mera sucesión de instantáneas.

En sus escenas finales, *Blasted* logra la externalización espacial del interior. El cuerpo se sitúa como el lugar de expresión del sufrimiento y extiende los impulsos internos a las formas externas y el espacio conectando el significado con la forma.

Con *Blasted*, Sarah Kane investiga la violencia en el mundo contemporáneo, el problema más acuciante que, según la autora, tenemos que atender. La obra muestra cómo el germen de los grandes conflictos que afectan a la humanidad se encuentra en cualquier sociedad. La primera parte de la obra se centra en la violencia que surge de los abusos de poder, del desprecio a lo diferente y la consideración al extranjero, a la mujer, al otro como inferior. Esta violencia que se manifiesta en la obra a través de la humillación verbal termina desembocando en la agresión sexual. Al transformar la agresión verbal y psicológica en agresión física, *Blasted* establece ese vínculo entre la violencia psicológica y la violencia física, al infligir después la violencia de la guerra en las vidas de los personajes, conecta también el abuso de poder en las relaciones personales y la esfera política.

La relación establecida entre *Ian* y *Cate* está marcada por el abuso y muestra las estructuras de los sistemas patriarcales. No obstante, con la introducción en la obra de la violación masculina Sarah Kane consigue dar la vuelta a los roles tradicionalmente asociados al género y, en la agresión, el elemento masculino pasa a ocupar el lugar habitualmente ocupado por la mujer. El equilibrio de poder se revierte y el agresor pasa a ocupar la posición de víctima mientras *Cate*, la víctima original se fortalece.

La transformación del agresor en víctima rescata en *Ian* rasgos de humanidad y le otorga una comprensión superior. La obra se cierra con un cuadro de esperanza ante su paisaje devastado y supone una propuesta de actitud ética ante la vida que Sarah Kane apunta como posibilidad ante la violencia.

El segundo trabajo de Sarah Kane, *Phaedra's Love* (1996), constituyó un encargo del *Gate Theatre* para la revisión de un texto clásico. Tras plantearse varias opciones entre las que se encontraban *Woyzeck* y *Baal*, la autora se decidió por el mito de *Fedra* y se propuso investigar los temas universales del mito desde un prisma, a la par, poético y contemporáneo. Aunque formalmente se trata de una pieza mucho más convencional, el análisis de *Phaedra's Love* permite indagar en algunos de los temas posteriormente trabajados por la autora como el amor extremo o la honestidad y apreciar la enorme capacidad de la autora para la ironía y la explotación de los elementos grotescos.

La obra, tradicional en su división en escenas, el respeto de las unidades aristotélicas o su sujeción a la narrativa lineal, resulta, no obstante, innovadora en la reversión de los valores del mito y la presentación escénica de elementos tradicionalmente no representados por la tragedia clásica ante el espectador.

En el capítulo dedicado al estudio de *Phaedra's Love* se ha buscado explorar las fuentes mitológicas de la obra así como las versiones realizadas por Eurípides y Séneca con el fin de contrastar su influencia en el tratamiento de los mitemas, la temática y la caracterización de los personajes en la obra de Sarah Kane.

El trabajo de la dramaturga sobre el mito de *Fedra* supone su personal reinterpretación de temas como el amor, el destino, la muerte o la honestidad que, aún estando presentes en la base del mito, subyacen también en todos los trabajos de la autora.

La pasión experimentada por *Fedra* en *Phaedra's Love*, es un ejemplo del sentimiento amoroso obsesivo e irracional frecuentemente dibujado por Sarah Kane en

su obra. La desmesura del deseo que causa la ruina del personaje y la del mundo que le rodea refleja ese carácter destructivo del amor que es objeto de otros de sus textos. Ante sentimientos tan desmedidos, la imposibilidad de realización del amor resulta, como muchas veces en Sarah Kane, incompatible con la vida.

Frente al apasionamiento de *Fedra*, *Hipólito* cubre, sin embargo, con frivolidad y cinismo, su desilusión ante el mundo. Solo ante la muerte, alcanza el príncipe a encontrarle un sentido. A través del personaje de *Hipólito*, Sarah Kane revisa las bases de la tragedia al cuestionar la existencia de un dios superior, proclamar la libertad de elección del ser humano y, finalmente, hacer un alegato de la integridad y la honestidad frente al pragmatismo generalizado.

Uno de los aspectos clave en los que Sarah Kane se separa de las versiones clásicas del mito es en el papel que otorga a la figura femenina. De hecho, el tratamiento que la autora da, tanto a los personajes femeninos, como masculinos revierte, en muchos casos, los roles tradicionalmente asociados a ellos y permite elevar cuestiones de género. La mujer en *Phaedra's Love* no es el elemento maléfico de los mitos sino que, en la obra, el origen de la catástrofe se encuentra, más bien, en el choque entre los dos extremos en los que se basa la obra: la pasión y la apatía desmedidas. Frente a la tradicional presentación de la figura femenina en el mito, *Phaedra's Love* caracteriza a las mujeres de la obra como seres tendentes a la acción frente el estatismo, incompetencia e, incluso, ausencia de los personajes masculinos.

La utilización de la violencia sexual en la obra es otro de los aspectos que contribuyen a cuestionar los roles de género. Las violaciones que aparecen en el texto buscan cosificar a la mujer o convertirse en instrumento de dominación y castigo de su insurgencia.

La sumisión de la mujer ha estado, tradicionalmente, asociada al sometimiento sexual; el uso de la violación como castigo establece, pues, a la mujer en el papel de víctima y perpetúa la desigualdad inherente al sistema patriarcal. La denuncia del texto de Sarah Kane reside en que, a día de hoy, la violencia de los sistemas patriarcales y la desigualdad de género aún siguen vigentes situando a la mujer en el papel de víctima.

Por su capacidad para manifestar los sistemas de poder, las relaciones sexuales y, en concreto los cuerpos, presentan, en la obra, también, un marcado aspecto político. Al ser el soporte en el que se inscriben las marcas de los sistemas de poder, el cuerpo se convierte, además, en un poderoso elemento de confrontación de los mismos.

La sexualidad trasgresora ante lo establecido por las leyes divinas, humanas o naturales aparece, frecuentemente, recogida en el mito pero, también, en muchas de las manifestaciones artísticas recientes del siglo XX como la corriente teatral *in-yer-face* que contextualiza en buena parte el trabajo de Sarah Kane y tiende a utilizar como elementos desestabilizadores las escenas de sexo explícitas y, normalmente, violentas.

Dentro de su objetivo de hacer del teatro una experiencia transformadora, Sarah Kane utiliza en *Phaedra's Love* elementos tradicionalmente proscritos de la escena a fin de destruir la posición pasiva del espectador. La violencia, formaba parte del relato escénico de la tragedia, pero no de su representación, por ello, las escenas explícitas y violentas en el trabajo de Sarah Kane constituyen en sí mismas, además, una transgresión. La obra de Sarah Kane manifiesta el espíritu de Séneca en la utilización del sexo y la violencia como espectáculo y elemento transgresor.

Las imágenes sangrientas provocan reacciones mezcladas en el espectador que, ante ellas, experimenta repulsa, pero también una suerte de atracción, lo que hace de su uso en el teatro un poderoso mecanismo para la confrontación y la provocación. Al colocar al público entre la muchedumbre que, mientras reclama justicia, jalea la violación de *Estrofa*, reclama la muerte de *Hipólito* y se lanza sus órganos de mano en mano, Sarah Kane transforma al espectador en cómplice de la violencia, en participante del rito colectivo. En *Phaedra's Love*, violencia y espectáculo se solapan permitiendo poner en cuestión la actitud voyeurista de la sociedad ante los hechos violentos del mundo.

El tercer trabajo de Sarah Kane, *Cleansed* (1998) difiere de los anteriores trabajos de la autora en su carácter metafórico e intelectual. Influenciada por el trabajo de A. Strindberg y G. Büchner, la obra presenta estructura episódica y consiste en una especie de viaje de descubrimiento en el que los personajes experimentan un proceso de transformación que pasa por la violencia sobre sus cuerpos.

Sarah Kane quería dar un salto experimental en su trabajo creando un texto metafórico y minimalista cuya fuerza recayera en la poética de las imágenes y los diálogos reducidos. La distribución de las escenas, que debe mucho al *teatro expresionista* y a la obra de Georg Büchner, presenta huecos deliberados que ha de rellenar el espectador. La acción de la obra se sucede en diversas habitaciones donde los personajes viven un viaje de descubrimiento que estructura la obra como en los

episodios del *Stationen drama*. El espacio, de carácter estructural, aporta con su polivalencia e imprecisión el tono fantasmagórico de la obra.

Teatralmente, *Cleansed* forzó los límites de la representación al presentar acotaciones inverosímiles que requerían soluciones poéticas y expresionistas. *Cleansed* propone auténticas aberraciones cuya violencia gráfica recuerda la obra de William Shakespeare, el arte contemporáneo y la atrocidades cometidas en guerras y campos de concentración del siglo XX. No obstante, algunas de las escenas más impactantes de la obra no son de carácter sangriento, algunas buscan violentar mediante la repulsa y otras contribuyen al mundo poético de la obra con hermosas imágenes que contrastan y conviven con la crueldad subrayando el carácter dañino y a la vez redentor del amor. En *Cleansed*, que explora los efectos destructivos del amor, pero también su capacidad de supervivencia y de redención, el poder del amor redime a los personajes a través del ritual violento en el que experimentan su purificación.

Temáticamente en la génesis de la obra influyeron referentes como *Spöksonaten*, 1984, *Titus Andronicus* o *Twelfth Night*. La idea general de la obra germinó, no obstante, de las impactantes afirmaciones que Roland Barthes hizo sobre la experiencia del amor: “being in love is like being in Auschwitz”, reflexiones que motivaron a Sarah Kane a escribir sobre el poder deshumanizador de los sentimientos extremos.

La universidad transformada en campo de concentración y las distintas torturas a las que se somete a los personajes de la obra constituye, por tanto, una metáfora de los efectos devastadores del amor sobre el individuo, pero también busca denunciar la violencia de la normatividad sobre el ser.

La perversión de los espacios remarca en *Cleansed* cómo las instituciones se convierten en instrumentos que por un lado instauran los sistemas de valores y, por otro, ejercen la represión. Al colocar su estudio de las emociones humanas dentro del espacio represivo de *Cleansed*, Sarah Kane establece el vínculo entre lo personal y lo político.

Sarah Kane sitúa en la obra relaciones que encarnan el incesto, el idealismo, la fascinación o la dominación, ejemplos contrarios a la norma que convierten al amor en desafío al poner en entredicho las categorías reguladoras de los sistemas de poder y el ideal de la simetría que marcaba la correlación entre sexo, género y deseo.

Los sistemas reguladores buscan marcar los límites del cuerpo. En *Cleansed*, Sarah Kane manifiesta los efectos de la regularización a través de la tortura. La marca que el poder produce en los cuerpos es, en la obra, una marca visible, literal.

Excluidos de las categorizaciones, los indeseables del sistema -según el propio programa de la obra- buscan hallar una identidad coherente con su sentir y no con los criterios reguladores impuestos.

Los seres que habitan la institución inician su peregrinación violenta hacia la identidad. En ese viaje, los personajes experimentan la transformación que se representa en las mutilaciones, castraciones, implantaciones de miembros, incluso imposiciones de nombre y personalidad a los que son sometidos. Los personajes de *Cleansed* van afirmando su identidad a través del otro. Son destruidos y contruidos, después, con las ropas del otro, el nombre del otro, los miembros del otro.

La tortura y la violencia son, pues, metafóricas en la obra. Por un lado, muestran la represión de los sistemas reguladores de poder, pero también hacen tangible la destrucción del ser provocada por el amor extremo y la falta del otro. Finalmente, son metáfora de la metamorfosis que los personajes experimentan en su camino hacia una identidad coherente con el ser.

La unión en *Cleansed* se logra mediante el amor. Pese a la dificultad, el amor puro sobrevive en la obra y el final de la misma ofrece la esperanza de la hibridación, de la creación de formas posibles para alojar las múltiples posibilidades de la identidad.

El mundo de *Cleansed*, aunque metafórico y onírico, todavía guardaba cierto apego a la convención con su división de escenas, sus personajes y diálogos. La autora buscaba crear en ella la sensación de escenas que flotaran en el aire sin dejar de estar sujetas al suelo. Totalmente rotas ya las sujeciones al *Realismo* o la línea narrativa, en *Crave* la obra de Sarah Kane despegaba completamente del suelo.

*Crave* (1998) supone un punto de inflexión en la trayectoria de la autora a partir del cual la obra de Sarah Kane inicia una última etapa más poética y abstracta. Con su cuarto trabajo, la autora quería experimentar hasta qué punto un texto teatral puede ser poético sin perder su dramaticidad y, para ello, construyó un gran poema dramático a cuatro voces en el que el ritmo primaba sobre el sentido y el lenguaje era escogido por su sonoridad y contribución al conjunto.

*Crave* es un texto hermético y de gran erudición salpicado de citas de la *Biblia* y de numerosos referentes literarios que buscan emular la obra *The Waste Land* en la que Sarah Kane inspiró su trabajo. El texto de *Crave* es también una amalgama de referencias culturales de lo que Roland Barthes denominaba *todo lo social* y de

alusiones a la experiencia vital de la autora. Además de un modelo de intertextualidad, *Crave* es un ejemplo de intratextualidad, pues refiere a la propia obra de la autora dando al conjunto de su obra cohesión.

Formalmente, *Crave* consiste en una retahíla de intervenciones que cuatro voces designadas por iniciales intercalan entre sí. La obra se compone, pues, de cuatro líneas de pensamiento que, al tiempo que enuncian sus sentimientos, creencias y deseos, construyen un discurso conjunto al completar o reelaborar las intervenciones de los demás. El reducido número de palabras que constituyen la mayoría de las aportaciones de los personajes otorga una velocidad vertiginosa a la obra pues, en *Crave*, son las palabras lo que hace avanzar el drama. La acción de la obra es lingüística.

El deseo de encontrar nuevas vías para hacer de forma y sentido un continuo, llevó a Sarah Kane a empujar los límites de lo dramático mediante la supresión en escena de elementos esenciales del drama como la acción, las referencias temporales y espaciales e, inclusive, como ya hemos visto, los diálogos.

Uno de los saltos más significativos de *Crave* con respecto a la convención es la falta de caracterización al uso. Los personajes de la obra se presentan reducidos a cuatro voces designadas *A*, *B*, *C* y *M* cuya expresión entrelazada constituye *Crave*.

La ausencia de caracterización en la obra está en relación con la disolución de las categorías en la obra de Sarah Kane pero también con el problema de la identidad y la desaparición del sujeto tradicional en toda la literatura *postmoderna*. La falta de caracterización formal de *Crave* está influenciada, asimismo, por el trabajo de Martin Crimp en *Attempts on Her Life* en el que Sarah Kane se inspiró en la concepción de su obra.

También el tratamiento del espacio en *Crave* se encuentra definido por la imprecisión y la polivalencia. La ausencia de marcas espaciales concretas que permitan situar la obra y las voces de los personajes provoca desorientación y ambigüedad al texto y confiere a la obra un carácter etéreo y onírico que demuestra que el espacio de *Crave* es psicológico. El tiempo de la obra parece ser, asimismo, mental. Del mismo modo que el espacio de la obra cobija el descarnado paisaje interior de *Crave*, el tratamiento del tiempo recrea la agonía de los personajes ante una vida perpetuamente condenada a la recurrencia de la insatisfacción. En ese tiempo estancado de *Crave*, los tiempos concurren mezclando culpas por el pasado, anhelos futuros y su presente insatisfecho.

Consecuente con el deseo de hacer de la forma reflejo del contenido, la construcción de *Crave* manifiesta la confusión emocional de sus seres. La división interior del ser se refleja en el estilo fragmentado, en las voces y discursos interrumpidos. La violencia externa de los primeros textos de Sarah Kane se traslada al interior del ser y manifiesta su turbulencia en la expresión perturbadora y en el discurso inconexo.

Las insatisfacciones de *Crave* amalgaman las principales preocupaciones temáticas tratadas por la autora en su obra anterior. No obstante, el sentir general que se destila del texto, recogido por el título de la obra, es el del deseo indistinguible de la necesidad. Un ansia que implora por su satisfacción y nace en los personajes de la experiencia reiterada de la falta y de su incapacidad para ponerle final.

En esta neblina de *Crave* en la que la ausencia de referencias temporales y espaciales condena a los personajes a la desorientación, la falta del otro, la referencia fundamental del ser, les condena, sin embargo, a la extinción.

En *Crave*, las alusiones a la muerte van permeando el texto desde la primera línea. Las intervenciones de los personajes retoman cada poco la idea de la muerte como salida a su desesperación pero, también, como única opción de control en su existencia. La conclusión del texto parece recoger sus plegarias y otorgar, por fin, a los personajes su satisfacción.

Si *Crave* parecía haber llevado la forma dramática al límite, el último trabajo de la autora demostró, no obstante, que la autora aún podía encontrar nuevos caminos de expresión.

En su último trabajo, Sarah Kane se había propuesto derribar las fronteras formales de modo que la forma de la obra fuera un paralelismo de la destrucción de los límites que la enfermedad provoca en la mente.

En la estructura deshilachada de *4.48 Psychosis* se manifiesta, efectivamente, el desorden de la mente psicótica desprovista de pensamiento fluido y narración. Sarah Kane desintegra la estructura dramática en una composición heterogénea a base de fragmentos que recogen una línea de pensamiento atravesada por conversaciones, recuerdos, proyecciones futuras, informes médicos e, incluso, abreviaturas y números. La separación entre fragmentos mediante líneas discontinuas hace las secciones del texto permeables y permite la circulación de temas e imágenes por la obra. Un continuo fluir en el que las fronteras textuales se diluyen como las de la mente.



En su último trabajo, Sarah Kane utiliza el paradigma de la psicosis para reflejar la desintegración del ser, lo que le ocurre a la mente cuando las barreras entre la realidad y la imaginación desaparecen. En el plano formal, en *4.48 Psychosis* (1999), la dramaturga hace uso de algunas de las técnicas expresionistas como la fragmentación, la corriente de pensamiento o la sucesión de imágenes para exteriorizar la realidad interior. La iteración de estructuras y formatos confiere al texto cierto carácter de letanía. El contraste, en cambio, refleja la contradicción, la autodestrucción y el estado de negación en el que vive la protagonista.

En la obra, la repetición formal y temática genera recurrencia pero refuerza, también, el sentido cíclico y la condición ineludible del dolor. En *4.48 Psychosis* el pasado de la culpa y la premonición se intersectan con el presente del sufrimiento. La dimensión temporal de la obra, marcada por los saltos temporales, las repeticiones, los *flashbacks* y *flashforwards*, parece mostrar una única progresión lineal: el suicidio.

Si la fragmentación, la repetición o el contraste posibilitaban la identificación formal con el sentido, en *4.48 Psychosis*, Sarah Kane todavía utiliza un recurso más: la propia disposición del texto.

Hasta este último trabajo, ninguna otra obra de la autora había adquirido un componente visual en su presentación. En *4.48 Psychosis*, en cambio, los espacios o la tipografía otorgan al texto de la obra un valor más allá de la representación.

A medida que el personaje va agotando su ser, el texto refleja, igualmente, dicha disolución con un número cada vez menor de palabras en la página. Las frases del texto se van recortando hasta quedar en suspenso y finalmente, sin continuación. Las líneas finales de *4.48 Psychosis* consiguen aunar forma y sentido al mostrar visualmente y lingüísticamente la disolución del personaje y la obra.

El ser que habita las oscuridades de *4.48 Psychosis* no es un ser compacto, sino compuesto de pedazos y sin contornos delimitados. El sujeto fracasa en la obra como ente reconocible y la noción de personaje tradicional falla a la hora de designar al emisor o emisores de los textos que la componen. El ser parece dispersarse en los diálogos, los monólogos interiores y los poemas de la obra.

La disipación de las fronteras espaciales y temporales de la obra refleja la desintegración interna, la dificultad de la mente psicótica para distinguir sus límites y los del mundo. El aquí de la mente enferma del texto experimenta la segregación de su propio cuerpo y del mundo exterior, pero se desdobra, asimismo, distanciándose de sí y de su dolor para poder dar cuenta de él. Al convertir en externo y abyecto una parte del

sí, el tratamiento espacial de la obra refleja la escisión psicótica que contiene; al proyectar una parte de sí al exterior, la mente se encuentra desplazada, descorporeizada. *4.48 Psychosis* es la teatralización del desapego físico y emocional. Un sentimiento de desarraigo provocado por la enfermedad y reforzado por la conciencia de ser marginal asociado a esta.

La imposibilidad de distinguir con claridad entre el yo y el mundo, el yo y todo lo abyecto, incapacita la sujeción de la identidad coherente. La mente de *4.48 Psychosis*, asolada por la culpa y el desánimo vuelve sus ojos al otro en busca de su ansiada unidad. Se proyecta a sí misma intentando buscar el diálogo pero la mayoría de las preguntas que se lanzan quedan, no obstante, sin contestación.

Ante el paisaje desolado de la imposibilidad del otro, la mente decide claudicar. Más que un cierre o una liberación, la muerte deja en *4.48 Psychosis* un poso de impotencia y rendición.

Durante todo el texto, la muerte y su imaginario, que había sido una constante en la obra de Sarah Kane, es, casi una realidad. La anticipación de la muerte pasa por sus líneas permeables cohesionando todos los textos y plagando la obra de cadáveres e imágenes de putrefacción. Hasta la voz principal del texto se define muerta desde hace tiempo.

En *4.48 Psychosis* la maestría del lenguaje de Sarah Kane alcanza su máxima expresión. El texto abunda en imágenes del desgarró, imágenes brutales y bellas a la vez que transmiten el desánimo, la inadecuación y el sentimiento de soledad que experimenta la voz del texto sumida en la enfermedad. Pese a prescindir del impacto visual en escena, la última obra de Sarah Kane puebla la mente del espectador de las imágenes del dolor más privado, un acto cuya intimidad violenta contemplar.

*4.48 Psychosis* parece cerrar con ella un ciclo, tanto temáticamente, como formalmente. En ella, los paisajes del amor, la muerte o el abandono esbozados en las anteriores piezas de Sarah Kane recorren sus fragmentos dando cohesión no solo a *4.48 Psychosis*, sino a todo el cuerpo dramático de la autora.

Por último, la última sección de este trabajo da cuenta del proceso de traducción de las obras de Sarah Kane que formarán parte de la edición crítica propuesta en este trabajo y de las principales dificultades halladas en su realización.

El proceso de traducción del trabajo de Sarah Kane realizado dentro de este proyecto permite ampliar la comprensión de la obra al conectar la intención estilística

de la autora y el sentido de sus textos. A través del trabajo directo sobre el material se puede, en primer lugar, apreciar las distintas estrategias usadas por la autora para la construcción de la obra así como su trabajo sobre el ritmo y el lenguaje. Al trabajar sobre el conjunto de la obra, se puede asimismo comprobar la evolución formal y estilística experimentada en la trayectoria de su obra y, finalmente, rastrear los múltiples ejemplos de intratextualidad en los textos de la autora.

Como ha quedado reflejado en el capítulo dedicado al proceso de traducción, uno de los retos principales de dicha tarea consiste en atender al carácter espectacular del texto. Las piezas dramáticas son textos literarios que incluyen en sí mismos su potencial representación. Por ello, las obras de Sarah Kane muestran indicaciones para su puesta en escena e incluso la puntuación de los textos, en vez de conformarse a las normas gramaticales, busca marcar el modo de enunciación de las intervenciones o indica su solapamiento.

Por presentar marcas de la oralidad frecuentes en los textos dramáticos, los textos de Sarah Kane manifiestan su sintaxis manipulada, la aparición de inversiones y elementos pospuestos. Son frecuentes también las repeticiones y las muletillas que contribuyen a recrear la autenticidad del lenguaje del texto. La presencia de dichas marcas de la oralidad hacen compleja la traducción que debe buscar ser lo más fiel posible al estilo del texto aportando, al mismo tiempo, una forma sostenible en castellano.

El lenguaje de Sarah Kane, como muchas de las obras de los 90, presenta, además, formas bruscas y provocadoras que tienden a provenir del lenguaje más informal o *slang*. La traducción debe ser, en lo posible, una aproximación fiel a su registro y no perder el impacto o la provocación buscada por la autora al emplearlos.

En las últimas obras, en las que se acentúa el carácter poético, la autora hace primar, en muchos casos, la forma sobre el sentido. En estos ejemplos resulta primordial trabajar para mantener el ritmo o la aliteración buscada, no obstante no siempre es posible encontrar términos equivalentes que logren satisfacer toda la carga rítmica o semántica del original. En ocasiones es preciso renunciar a parte del sentido o la sonoridad.

Finalmente, por ser textos dramáticos concebidos para la representación, estos deben ser capaces de sostenerse sobre el escenario. La elección de las formas en la traducción debe velar para que nada enturbie la enunciación y debe, además, tratar de obtener la veracidad de un texto cotidiano. Es preciso evitar la sensación de estar ante

un lenguaje construido y tratar de que el texto traducido pueda ser capaz de crear sobre el escenario el efecto de estar ante una manifestación lingüística real. En conclusión, como se recoge en el apartado dedicado a dicho proceso, esta tarea de traducción debe, por tanto, atender al estilo de la autora, sin perder de vista el objeto final del texto. Ser, en definitiva, leal al autor y al género.

# B i b l i o g r a f í a



- ACKERMANN, D.M. On the Language of Lament. En: *After the Locusts: Letters from a Landscape of Faith*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2003.
- ALFANO, F. *Extreme Bodies. The use and abuse of the body in Art*. Milan: Skira, 2003.
- ARENDT, H. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- ARMSTRONG, J. *Postmodernism and Trauma: Four/Fore Plays of Sarah Kane*. Ph.D. Thesis, University of Alberta (Canada), 2003.
- ASTON, E. Finding a tradition: Feminism and theatre history. En: GOODMAN, L. (ed.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Oxon: Routledge, 1998, pp. 35-40.
- (ed.) *Feminist Theatre Voices*. Loughborough: Loughborough Theatre Texts, 1997.
- Reviewing the Fabric of Blasted. En: DE VOS, L. y SAUNDERS, G. (eds). *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester University Press, 2010, pp. 13-27.
- ASTON, E. y REINELT, J. (eds.). *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ATEHORTÚA, A. La figura femenina en la tragedia de Sófocles. En: *Revista de Ciencias Humanas UTP*, 2000, no. 24.
- BAKHTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- *Rebelais and His World*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1995.
- BARTHES, R. Théorie du texte. En: *Enciclopedia Universalis*. París, 1968, no. 15, p. 1015.

- *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BECKETT, S. *Rockaby and Other Short Pieces*. New York: Grove Press, 1981.
  - BENNETT, S. The Fragmented Self, the Reproduction of the Self and Reproduction in Beckett and the Theatre of the Absurd. En: SMITH, J. (ed.). *The World of Samuel Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
  - BESBES, K. *The Semiotics of Beckett's Theatre. A Semiotic Study of the Complete Works of Samuel Beckett*. Florida: Universal Publishers, 2007.
  - BEXLEY, E. Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays. En: *Trends in Classics*, 2011, V. 3, pp. 365-393.
  - BILLINGTON, M. *State of the Nation. British Theatre Since 1945*. London: Faber and Faber, 2007.
  - BLANCO, M. En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a Phaedra's Love de Sarah Kane. En: *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Universidad Nacional de La Plata – CONICET, 2011. [consulta: 30-11-2013]. Disponible en: <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/>.
  - BRISON, S. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
  - BRNCIC, C. Sarah Kane y el espectáculo del dolor. En: *Revista chilena de literatura*, 2006, no. 69, pp. 25-43.
  - BROWN, P. y LEVINSON, S. *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
  - BUSE, P. *Drama + Theory. Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
  - BUTLER, J. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- Interview with Judith Butler. En: *The Believer*. Mayo de 2003. Disponible en: [http://www.believmag.com/issues/200305/?read=interview\\_butler/](http://www.believmag.com/issues/200305/?read=interview_butler/).
- *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.



- *Vida Precaria: El Poder Del Duelo y La Violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Performativity, Precarity and Sexual Politics. En: *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2009, V. 4, no. 3.
- Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation. En: *Journal of speculative Philosophy*, 2012, V. 26, no. 2.
- CAMPOLONGHI, F. El tratamiento del personaje de Hipólito en dos versiones del mito de Fedra. Disponible en: [https://www.academia.edu/447432/EL\\_TRATAMIENTO\\_DEL\\_PERSONAJE\\_DE\\_HIPOLITO\\_EN\\_DOS\\_VERSIONES\\_DEL\\_MITO\\_DE\\_FEDRA/](https://www.academia.edu/447432/EL_TRATAMIENTO_DEL_PERSONAJE_DE_HIPOLITO_EN_DOS_VERSIONES_DEL_MITO_DE_FEDRA/).
  - CAMUS, A. *El Extranjero*. Madrid: Alianza editorial, 1971.
  - *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2005.
  - CARDINAL, R. *Expressionism*. London: Paladin Books, 1984.
  - CARNEY, S. The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*. En: *Theatre Survey*, 2005, V. 46, pp. 275-296.
  - CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
  - CATTY, J. *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England*. Houndmills: Macmillan, 1999.
  - CHECA PUERTA, J. E. Otredad y dramaturgias del yo: entre la política y la obscenidad. En: IGLESIAS SANTOS, M. (ed.) *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca nueva, 2010, pp. 139-155.
  - COHN, R. An Architect of Drama, En: *Cycnos*, 2008, V. 18, no. 1.
  - COLLINS SWABEY, M. Comic Laughter. En: *Philosophical Essay*. New Haven: Yale University Press, 1961.
  - COOTE, S. *The Penguin Short History of English Literature*. London: Penguin, 1993.

- CORNELL, D. What is ethical Feminism? En: BENHABIB, S. *et al.* (eds.). *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. New York: Routledge, 1995, pp. 75-106.
- CRIMP, M. *Plays 2: No One Sees the Video. The Misanthrope. Attempts on Her Life. The Country*. London: Faber and Faber, 2005.
- CUMMINGS, E.E. *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1972.
- DE ANGELIS, A. April de Angelis. En: STEPHENSON, H. y LANGRIDGE, N. *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997.
- DE LAURETIS, T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender. En: ARMSTRONG, N. y TENNENHOUSE, L. (eds.). *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London and New York: Routledge, 1989.
- DE VOS, L. y SAUNDERS, G. (eds). *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- DROMGOOLE, D. *The Full Room*. London: Methuen, 2002.
- EAGLETON T. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2002.
- ELIOT, T.S. *La tierra baldía/The Waste Land*. Madrid: Cátedra, 2005.
- ESSLIN, M. *Pinter the Playwright*. London: Methuen, 2000.
- EZPELETA, P. *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra, 2007.
- FAUSTO-STERLING, A. *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic books, 2000.
- FELMAN, S. y LAUB, D. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London and New York: Routledge, 1992.

- FERNÁNDEZ, E. Pandora en contrapunto con Eva. La visión de la femme fatale a través del mito y la tradición. Su simbolismo. En: *Revista de folklore*, 2007, no. 314.
- FERRONE, A. *Here am I and there is my body: Fragmenting Bodies and Subjectivities in 1990s British Drama*. Major Research Project, Master of Arts, York University, 2012.
- FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2005.
- FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de la cultura económica, 2006.
- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- GARCÍA GUAL, C. Identidad y mitología. Apuntes sobre el ejemplo griego para una reflexión. Identidad humana y fin de milenio. En: *Themata*. UCM, 1999, no. 23.
- GARDINER, C. *What Share of the Cake? The Employment of Women in the English Theatre*. London: Women's Playhouse Trust, 1987.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.
- GOODMAN, L. (ed.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York: Routledge, 1998.
- *The Routledge Reader in Politics and Performance*. New York: Routledge, 2000.
- GREIG, D. Introduction. En: KANE, S. *Complete Plays*, London: Methuen, 2001, pp. ix-xviii.
- GRICE, P. Logic and Conversation. En: COLE, P. y MORGAN, J. (eds.). *Syntax and Semantics*, 1975, V. 3, New York: Academic Press.
- HAMILTON, C.M. *Life Errant*. London: Dent, 1935.
- HARRIS, G. Introduction to Part Two. En: GOODMAN, L. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Oxon: Routledge, 1998, pp. 55-59.

- HARRISON, S. Some Modern Versions of Senecan Drama. En: *Trends in Classics*, 2009, V. 1.
- HAYMAN, R. *The Royal Court 1956-1972*. Drama Summer, 1972.
- HUERTAS, R. La salud y la norma. Para una genealogía de la mirada médica. En: *Salud y ciudadanía: teoría y práctica de la innovación*. Educastur, Gijón, 2008. [consulta: 30-10-2013]. Disponible en: <http://85.152.37.8/recursos/2008/SaludyCiudadania.pdf/>.
- IBALL, H. *Sarah Kane's Blasted*. London: Continuum International Publishing Group, 2008.
- INNES, C. *Modern British Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JÜNGER, E. *On pain*. New York: Telos Press Publishing, 2008.
- KANE, S. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- *Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur)*. Traducción de Nicolás Rosa. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1988.
- Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. En: *Semiotica*, 1978, V. 1. Traducción de José Manuel Arancibia, Madrid: Fundamentos.
- LACAN, J. Acerca de la causalidad psíquica. En: *Escritos I*. Madrid: Biblioteca nueva, 2013.
- LACEY, S. *British Realist Theatre: The New Wave in its Context: 1956-1965*. London: Routledge, 1999.
- LAKOFF, R. The Logic of Politeness or Minding Your P's and Q's. En: *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 1973.
- LARENAS, G. *Language of a Broken Mind: Suicidal Poetic Techniques and Dramatic Dialogue in 4.48 Psychosis*. 2008. [consulta 10-11-2013]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/198461278/Language-of-the-Broken-Mind/>.
- LEECH, G.N. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.

- LEY, R. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- LITTLE, R. y MCLAUGHLIN, E. *The Royal Court Theatre Inside Out*. London: Oberon Books, 2007.
- LOSADA GOYA, J.M. Fedra y los dioses. (Eurípides, Racine, Unamuno). En: *Thélème*. 2011, V. 26.
- LYONS, C. *Modern Dramatists: Samuel Beckett*. London: Macmillan, 1983.
- LYONS, M. *How skinny I got, and how fucking weird I was: Michael Shannon, Sarah Kane, Woyzeck and Experiential Theatre*. Honors Projects, Illinois Wesleyan University, 2008, Paper 9.
- MILLETT, K. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.
- MOCANU, A. Hunting in Seneca's Phaedra. En: *McGill University Past Imperfect*. University of Alberta, 2012.
- MONSERRAT, J. Sufrimiento, compasión y compromiso socio-político. En: *Tendencias 21*, 2011. [consulta 15-12-2013]. Disponible en: <http://www.tendencias21.net/index.php/>.
- MORGAN, G. *Imágenes de la organización*. México: Alfa-omega, 1991.
- MORGAN, R. *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. New York: Vintage, 1970.
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1983.
- PFAFF, T. Decoding Sarah Kane: Dimensions of Metaphoricity in *Cleansed*. En: *A Sarah Kane Site by Iain Fisher*. 2005. [consulta 05-09-2013]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp1.html>.
- PNACEKOVA, M. *The Deconstruction of Gender Identity in Dramatic Dialogue: A Discourse Analysis of Crave*. Disponible en: [https://www.academia.edu/730756/The\\_Deconstruction\\_of\\_Gender\\_Identity\\_in\\_Dramatic\\_Dialogue\\_A\\_discourse\\_analysis\\_of\\_Crave\\_by\\_Sarah\\_Kane](https://www.academia.edu/730756/The_Deconstruction_of_Gender_Identity_in_Dramatic_Dialogue_A_discourse_analysis_of_Crave_by_Sarah_Kane).
- PRAZ, M. *The Neurotic in Literature*. Melbourne: Melbourne U. Press, 1965.
- PŇAČEKOVÁ, M. *Brevity of Expression in the Language of Drama Based on the Study of Informality in the Play of Sarah Kane Blasted*. Master Thesis, Faculty of Arts, Masaryk University, 2006.

- RANC, G. The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane. En: *A Sarah Kane Site by Iain Fisher* [consulta 06-07-2013]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr.html>.
- RANCIERE, J. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago, 2010.
- RIVA, P. El teatro posdramático: una introducción [Traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann (1999)]. En: *Telón de fondo*, 2010, no. 12.
- ROBERTS, P. *The Royal Court Theatre & the Modern Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ROCHA, P. *Dramatic Poetry. Sarah Kane's Experimentalism in 4.48 Psychosis*. 2011. [consulta 05-11-2013]. Disponible en: <http://literaturaeoutrasartesonline.blogspot.com.es/2011/03/dramatic-poetry-sarah-kanes.html/>.
- RODRIGUEZ VEGA, B., FERNANDEZ LIRIA, A. y BAYON PEREZ, C. Trauma, disociación y somatización. En: *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*, 2005, V. 1.
- ROISMAN, H. Women in Senecan Tragedy. En: *Scholia*. University of Otago, 2005, V. 14.
- RUBIN, G. The Traffic of Women: The Political Economy of Sex. En: REITER, R. (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975.
- SAKARYA, M. A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis. 2007. En: *A Sarah Kane Site by Iain Fisher* [consulta 06-09-2013]. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr.html>.
- SAN AGUSTÍN. *Ciudad de Dios*. Madrid: Gredos, 2007.
- SÁNCHEZ, P. La violación sexual, herramienta para control social en México. En: *Revista Escrutinio, la mirada crítica*, 4 de junio de 2012 [consulta 05-09-2013]. Disponible en: <http://www.escrutinio.com.mx/>.
- SAUNDERS, G. *Love Me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- *About Kane: The Playwright and the Work*. London: Faber and Faber, 2009.

- Just a Word on the Page and there is the Drama. Sarah Kane's Theatrical Legacy. En: *Contemporary Theatre Review*, 2003, V. 13, no. 1.
- SCARRY, E. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1987.
  - SCHNEIDMAN, E. *Suicide as Psychache: A Clinical Approach to Self-destructive Behavior*. Maryland: The Rowman and Littlefield Publishers, 1993.
  - *Suicidal Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
  - SEDEÑO VALDELLÓ, A. Cuerpo, dolor y rito en la performance. Las prácticas artísticas de Ron Athey. En: *Nómadas. Revista crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, 2010, V. 27, no. 3.
  - SEEBURGER, F. *The Open Wound. Trauma, Identity and Community*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
  - SELLAR, T. Truth and Dare: Sarah Kane's Blasted. En: *Theater Summer*, 1996, V. 27, no. 1, pp. 29-34.
  - SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. London: Penguin, 1967.
  - SHELLARD, D. *British Theatre Since the War*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
  - SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
  - *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen, 2006.
  - (ed.). *The Methuen Drama Book of Twenty-First Century Plays*. London: Methuen, 2010.
  - SILVERMAN, K. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
  - SINGER, A. Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane. En: *TDR: The Drama Review*, 2004, V. 48, no. 2, pp. 139-171.

- SONCINI, S.F. A horror so deep only ritual can contain it: The art of dying in the theatre of Sarah Kane. En: *Altre Modernità*, 2010, V. 4.
- SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.
- SPOONER, C. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion books. Focus on contemporary issues, 2007.
- STEPHENSON, H. y LANGRIDGE, N. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997.
- STRINDBERG, A. *Ghost Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- STYLAN, J.L. *The Elements of Drama*. Great Britain: Cambridge, 1960.
- TABERT, N. (ed.). *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er. Enth.: Phaidras Liebe / Schoppen und Ficken / Portia Coughlan / Angriffe auf Anne*. Berlin: Rowohlt Taschenbuch, 1998.
- TAYLOR, S. The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art. En: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Whitney Museum, Independent Study Programme, 1992.
- TESTER, C. *Three Phaedra's: an investigation into the representation and interpretation of the character of Phaedra in the plays of Euripides, Seneca and Kane, relating to each playwrights dramatic intention*. 2002. [consulta 05-07-2012]. Disponible en:  
<http://www.christophertester.com/Three%20Phaedra's%20essay.doc/>.
- THOMSON, P.J. *The Grotesque*. London: Methuen, 1971.
- UNWIN, S. y WODDIS, C. *A Pocket Guide to 20th Century Drama*. London: Faber and Faber, 2001.
- URBAN, K. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. En: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2001, V. 23, no. 3.
- Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the Nineties. En: *New Theatre Quarterly*, 2004, V. 20, no. 4.



- VAZQUEZ, L. y DE DIEGO, R. *De lo grotesco*. Valencia: Universidad de Valencia, 1996.
- VERNANT, J-P. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1973.
- VILLALOBOS, I. La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. En: *Revista de filosofía Universidad de Costa Rica*, 2003, V. 41, pp. 137-145.
- WANDOR, M. *Post-War British Drama: Looking Back in Gender*. London: Routledge, 2001.
- WATERS, S. Sarah Kane: From Terror to Trauma. En: LUCKHURST, M. (ed.). *A Companion to Modern British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell, 2006.
- WHITEHEAD, A. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- WHYBROW, G. *Modern Drama. Plays of the '80s and '90s*. London: Methuen, 2001.
- WOODWORTH, C. *Beyond Brutality: A recontextualization of the Work of Sarah Kane*. Michigan: UMI, 2005.
- WURTZEL, E. *Prozac Nation*. New York: Riverhead trade, 1995.
- ZHURBA, D. *The Engendered Representation of Sexual Violence in Sarah Kane's Blasted*. Master Thesis, Graduate Faculty, University of Richmond, 2008.

- GIAMMARCO, R. Interview with Sarah Kane. En: SAUNDERS, G. *Love Me or Kill Me: Sarah Kane e il Teatro Degli Estremi* (trans.) Lino Belleggia, 2005, Roma, pp. 17-22.
- KENYON, M. *Nightwaves*, BBC, el 23 de junio de 2000.
- REBELLATO, D. Sarah Kane: An Appreciation. En: *New Theatre Quarterly*, 1999, V. 15, no. 3.
- THIELEMANS, J. Conversation with Sarah Kane and Vicky Featherstone. En: *Ubu European Stages, European Theatre Review*, 1999, no. 15, pp. 54.

---

Prensa

- BENEDICT, D. Disgusting Violence? Actually It's Quite a Peaceful Play. En: *Independent on Sunday*, 22 de enero de 1995.
  - What Sarah did next. En: *Independent*, 15 de mayo de 1996.
  - Real live horror show. En: *Independent*, 9 de mayo de 1998.
- BILLINGTON, M. The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd. En: *The Guardian*, 20 de enero de 1995.
- BOND, E. What were you looking at? En: *The Guardian*, 16 de diciembre de 2000.
- EGAN, C. The Playwright's Playwright: Who's best at making drama out of a crisis? En: *The Guardian*, 21 de septiembre de 1998.
- FARR, D. Walking into her rehearsal room was like entering a religion. En: *The Daily Telegraph*, 26 de octubre de 2005.
- HATTENSTONE, S. A Sad Hurrah. En: *The Guardian*, 1 de julio de 2000.
- HOLLAND, P. Monstruous Regiment. En: *Independent*, 27 de enero de 1995.
- KANE, S. The only thing I remember is. En: *The Guardian*, 13 de agosto de 1998.
  - Drama with balls. En: *The Guardian*, 20 de agosto de 1998.

- MACDONALD, J. They never got her. En: *The Guardian*, 28 de febrero de 1999.
- MCEVOY, W. Here I Am, and There Is My Body. En: *The Times Literary Supplement*, 14 de julio de 2000.
- NIGHTINGALE, B. Real live horror show. En: *The Times*, 9 de mayo de 1998.
- PRINGLE, S. Shock tactics. En: *Exeunt magazine*, 4 de abril de 2012. [consulta 05-08-2013]. Disponible en: <http://exeuntmagazine.com/features/shock-tactics/>.
- RAVENHILL, M. Suicide art? She's better than that. En: *The Guardian*, 12 de octubre de 2005.
- The Beauty of Brutality. En: *The Guardian*, 28 de octubre de 2006.
- SPENCER, C. Awful Shock. En: *Daily Telegraph*, 19 de enero de 1995.
- Severed limbs don't make you cutting-edge. En: *The Daily Telegraph*, 9 de mayo de 1998.
- TAYLOR, P. What's This? No Severed Limbs? En: *Independent*, 15 de septiembre de 1998.
- TINKER, J. This *Disgusting Feast* of Filth. En: *Daily Mail*, 19 de enero de 1995.
- WARDLE, I. Pen and Pilgrim in a Battleground of Beliefs. En: *Sunday Telegraph*, 13 de septiembre de 1998.
- WILLIAMS, T. The final act. En: *Marie Claire Magazine*, febrero de 2001.

Collins Cobuild English Dictionary. London: Collins, 1995.  
Collins Master. Glasgow: HarperCollins, 2006.  
Collins Thesaurus of the English Language. London: Collins, 2008.  
Diccionario de la R.A.E. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.  
Diccionario de sinónimos María Moliner. Madrid: Gredos, 2012.  
Diccionario de sinónimos y antónimos. Barcelona: Larousse, 2003.  
Diccionario Panhispánico de dudas. Madrid: Santillana, 2005.  
Oxford Dictionary of Idioms. Oxford: Oxford University Press, 1999.  
The Oxford Dictionary of New Words. New York: Oxford University Press, 1998.

<http://thesaurus.com/>  
<http://www.merriam-webster.com/>  
<http://www.oxforddictionaries.com/>  
<http://www.urbandictionary.com/>

<http://www.iainfisher.com/>  
<http://www.inyerface-theatre.com/>  
<http://www.royalcourttheatre.com/>